



**Yeny Paola  
Moreno Castaño**

**Canto lírico. Complexidade da classificação  
vocal: um estudo de caso**

**Canto lírico. Complejidad de la clasificación  
vocal: un estudio de caso**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria do Rosário Pestana, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e a co-orientação da Mestre Isabel Alcobía, Assistente convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico el fruto e este trabajo a mis padres, ejemplo de vida, de lucha y de perseverancia. Con inmensa gratitud por su dedicación, amor y apoyo incondicional.

## **El Jurado**

Presidente: Prof. Doutora Nancy Louisa Lee Harper  
Professora Associada com agregação da Universidade de Aveiro

Vogal  
Arguente Principal Prof. Doutora Liliana Bizineche  
Professora Auxiliar convidada da Universidade de Évora

Vogal  
Orientador Prof. Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana  
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro

Vogal  
Co-orientador Mestre Isabel Maria de Oliveira Alcobía  
Assistente Convidada da Universidade de Aveiro

## **Agradecimientos**

Agradezco muy especialmente a Paulo Ferreira, por su valiosa e irrestricta colaboración, sin la cual no hubiera sido posible la realización del presente estudio, por su calidez, amistad y, principalmente, por la confianza que depositó en mí.

A Agustín, mi compañero de vida, por ser mi soporte permanente e incondicional, por haber motivado y ayudado a trazar con amor y determinación el sendero que me trajo hasta este punto.

A mi hermano, por ser mi cómplice inquebrantable desde el momento en el que decidí emprender el camino de la música. Por sus consejos y ayuda para la elaboración de la presente disertación.

A mi orientadora, la profesora María do Rosário Pestana, quien con su paciencia, sabiduría y constancia me guió y motivó en el desarrollo de la presente investigación.

A mi co-orientadora y profesora de canto, Prof. Isabel Alcobía, por su oportuna colaboración y por su invaluable aporte en la construcción de mi propio instrumento vocal, permitiéndome analizar la temática relativa a esta investigación desde la experiencia personal.

Agradezco a los profesores que colaboraron con el presente estudio: Prof. Palmira Troufa, Prof. José de Oliveira López, Prof. Filomena Amaro, Prof. Manuela de Sá, Prof. João Lorenço y Prof. Armando Possante. De igual manera dejo aquí mi agradecimiento por su valioso aporte para el desarrollo del mismo a la fonoaudióloga Libia María Botero, y al el terapeuta del habla André Araújo.

Por último, agradezco al profesor Vasco Negreiros por su cooperación en la realización de algunas traducciones aquí consignadas.

**Palavras Chave:** Canto lírico, Classificação vocal, complexidade, identidade, emoção, estudo de caso.

**Resumo** A presente investigação propõe-se estudar a voz no âmbito da música erudita, como uma realidade complexa, que não se reduz exclusivamente a parâmetros fisiológicos.

Parte do estudo de caso em torno do cantor profissional português Paulo Ferreira, que depois de ter desenvolvido uma carreira de sucesso de dez anos como barítono em Portugal, decidiu realizar a transição vocal para tenor, enfrentando, conseqüentemente, problemas de índole pessoal e social. Na sua vocalidade atual, conta com uma carreira de sucesso, não só em Portugal, mas também em importantes cenários da Alemanha, Suíça e Áustria. Este caso reveste grande interesse para o presente estudo porque o problema que aborda não é exclusivo apenas para o cantor analisado, evidencia-se que a sua ocorrência é de carácter comum no âmbito do canto erudito. Para a sua análise, procedi a consultar o arquivo pessoal do cantor, as notícias publicadas na imprensa, à realização de entrevistas, e posteriormente, à execução duma análise de conteúdo da informação reunida desde as múltiplas fontes indagadas.

Inicialmente, explora-se a bibliografia inerente à voz cantada, à classificação vocal em tipologias primárias e secundárias, e a os métodos classificatórios utilizados para este fim. Ao longo desta dissertação, são indagados diversos problemas relativos ao processo de classificação vocal, da perspectiva de profissionais de várias áreas que relacionadas com a voz (o canto, a pedagogia do canto e a medicina da voz) criando uma reflexão em torno da influência da mesma na carreira dum cantor profissional. O estudo assenta em métodos qualitativos e no conhecimento alcançado através da observação e de relações dialógicas com profissionais de canto, nomeadamente através da entrevista e da constituição de um painel de observação.

Da análise efetuada, foi possível concluir que, um estudo sobre a classificação vocal deve compreender o fenómeno na convergência das múltiplas dimensões: fisiológica, psicológica, emocional e social, pelo que deve ser o resultado do trabalho de uma equipa multidisciplinar. Este estudo pretende contribuir para a compreensão da voz como uma totalidade biopsicossocial, sendo uma expressão humana e comunicacional.

**Keywords:** Lyrical singing, voice classification, complexity, identity, emotion, case study.

**Abstract** The following investigation purposes to study the voice in the range of the art music, as a complex reality, which will not reduce itself exclusively to physiological factors.

This study is around the professional Portuguese singer Paulo Ferreira, who after developing a success career of ten years as a baritone in Portugal, decided to do a vocal transition to tenor, facing consequently personal and social issues. In his current vocality, he has a success career not only in Portugal, but also in important scenarios in Germany, Switzerland and Austria. This case study has got a huge interest for the following investigation because the problem it presents it is not exclusive of the analysed singer, pointing out that it occurs frequently in the lyrical singing area. To analyse it, I have accessed the singer's personal fact file, the news published by the press, interviews and, subsequently, the analysis of the contents I gathered from the several sources of information.

Firstly, the literature inherent to the singing voice is explored, followed by vocal classification in primary and secondary typologies and the classifying methods used for this goal. Throughout this work, numerous questions related to the process of vocal classification are raised, as well as the different points of view of qualified people in different fields concerning voice (singing, singing education and voice medicine), creating a thought around its influence in a professional singer's career. The study is based in qualifying methods and also in the knowledge reached out through observation and dialogical relationships with singing professionals, specifically using the interview along with the creation of an observation grid.

Analysis performed, it was possible to conclude that a study on vocal classification should approach the phenomenon in a convergence of multiple dimensions: physiological, psychological, emotional and social, so it should be the result of the work of a multidisciplinary team.

This study intended contribute to the understanding of the voice as a biosychosocial tone, being a humane and communicational expression.

**Palabras clave:** Canto lírico, clasificación vocal, complejidad, identidad, emoción, estudio de caso.

**Resumen** La presente investigación se propone estudiar la clasificación de la voz cantada en el ámbito de la música erudita, como una realidad compleja que no se limita exclusivamente a parámetros fisiológicos.

Parte del estudio de caso en torno del cantante profesional portugués Paulo Ferreira, quien después de desarrollar una carrera de éxito durante 10 años como barítono en Portugal, decidió realizar la transición vocal para tenor, enfrentando, en consecuencia, problemas de índole personal y social. En su vocalidad actual, cuenta con una carrera de éxito, no sólo en Portugal sino también en importantes escenarios de Alemania, Suiza y Austria. Este caso reviste un gran interés para el presente estudio, pues el problema que aborda no es exclusivo apenas para el cantante analizado, se evidencia que su ocurrencia es de carácter común en el ámbito del canto erudito. Para su análisis procedí a consultar el archivo personal del cantante, las noticias publicadas en la prensa escrita, la realización de entrevistas y, posteriormente, a la ejecución de un análisis de contenido a la información reunida desde las múltiples fuentes indagadas.

Inicialmente, se explora la bibliografía inherente a la voz cantada, a la clasificación vocal en tipologías primarias y secundarias, y a los métodos clasificatorios empleados para tal fin. A lo largo de esta disertación son indagados diversos problemas relativos al proceso de clasificación vocal, desde la perspectiva de profesionales de varias áreas relacionadas con la voz (el canto, la pedagogía del canto y la medicina de la voz), creando una reflexión en torno la influencia de la misma en la carrera de un cantante profesional. El estudio se basa en métodos cualitativos y en el conocimiento alcanzado a través de la observación y de relaciones dialógicas con profesionales del canto, específicamente a través de entrevistas y de la constitución de un panel de observación.

Del análisis efectuado, se pudo apurar que un estudio sobre la clasificación vocal debe comprender el fenómeno en la convergencia de las múltiples dimensiones: fisiológica, psicológica, emocional y social, y por lo tanto, debe ser el resultado del trabajo de un equipo multidisciplinario. Este estudio pretende contribuir para la comprensión de la voz como totalidad biopsicosocial, siendo una expresión humana y comunicacional.

## Índice de figuras

– Figura 1. Cambios de registro aproximados en Voces Masculinas.....	20
– Figura 2. Cambios de registro aproximados en Sopranos.....	21
– Figura 3. Cambios de registro aproximados en Mezzo-sopranos.....	21
– Figura 4. Cambios de registro aproximados en Contraltos.....	21
– Figura 5. Cambios de registro aproximados en Contraltos.....	25

## Índice de tablas

– Tabla 1. Ejemplos extraídos del <i>Serious Fächer</i> de Klöiber.....	27
– Tabla 2. Ejemplos extraídos del <i>Comic Fächer</i> de Klöiber.....	27
– Tabla 3. Comparación sintetizada de listas <i>Fach</i> .....	29
– Tabla 4. Listado de Fonetogramas de mayor utilización en la actualidad.....	36



## ÍNDICE

Agradecimientos.....	i
Resumo.....	ii
Abstract.....	iii
Resumen.....	iv
Indice de figuras.....	v
Indice de tablas.....	v
Introducción.....	3
CAPITULO 1. Problemática, revisión de literatura y metodología.....	6
CAPITULO 2. La voz cantada.....	12
2.1. Clasificación de la voz cantada en el contexto del canto lírico.....	14
2.1.1. Criterios empleados para la clasificación de la voz cantada.....	17
2.1.2. Tipologías vocales.....	23
2.1.2.1. Tipologías vocales primarias.....	23
2.1.2.2. Tipologías vocales secundarias ( <i>Fach system</i> ).....	24
En síntesis.....	30
CAPITULO 3. Problemas concernientes a la clasificación de la voz cantada según profesionales que lidian con la voz.....	32
3.1. Enseñanza del canto como instrumento desde la infancia.....	33
3.2. La voz cantada desde el ámbito de la Fonoaudiología y la Terepia del habla. Diagnóstico, clasificación y entrenamiento.....	34
3.3. La voz humana, un instrumento musical en permanente construcción.....	40
3.4. Clasificación de la voz cantada como un trabajo de equipo multidisciplinario.....	43
En síntesis.....	45
CAPITULO 4. El tenor Paulo Ferreira. Un caso en estudio.....	47
4.1. Formación musical como instrumentista.....	48
4.2. Formación musical como cantante.....	48
4.3. Actividad profesional como barítono.....	50
4.4. El momento de ruptura.....	55
4.5. Actividad profesional como tenor.....	63
4.6. Comparación entre la actividad artística de Paulo Ferreira como barítono y como tenor.....	67
4.7. La voz de Paulo Ferreira como barítono y como tenor: Análisis de un panel de profesionales del canto.....	69
4.8 Voz e identidad.....	72
En síntesis.....	75
Conclusiones.....	76
Referencias bibliográficas.....	91
Discografía.....	96
Filmografía.....	96
Índice de entrevistas.....	97

Anexos .....	98
Anexo I Historial artístico de Paulo Ferreira (Baritono).....	98
Anexo II Historial artístico de Paulo Ferreira (Tenor).....	109
Anexo III Relación de compromisos futuros confirmados. Paulo Ferreira .....	113
Anexo IV Artículo Frankenpost.....	114
Anexo V Análisis de contenido. Críticas de publicaciones periódicas.....	115
Anexo VI Análisis de contenido. Características de voz de Paulo Ferreira realizado con base en las apreciaciones de un panel de profesores.....	120
Anexo VII Cuadro de divergencias entre registros vocálicos para las tipologías de voz cantada según varios autores.....	123
Anexo III Imágenes.....	124
Anexo IX Segmento de la partitura de la obra <i>Aver-a-ria</i> de Erico Carrapatoso para soprano, coro y orquesta.....	126
Anexo X DVD. Interpretaciones de Paulo Ferreira analizadas por el Panel de Profesores.....	127

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de 14 años de mi propio ejercicio profesional como cantante lírica, me han surgido numerosas inquietudes e interrogantes inherentes a problemas encontrados en el camino del desarrollo de mi propio instrumento vocal, específicamente relacionados con la clasificación de la voz en tipologías determinadas, siendo esta la motivación principal para la elaboración de este trabajo.

En el inicio de mis estudios superiores de canto en el año de 1999, mi voz fue clasificada como perteneciente a la tipología de contralto. Cantando en esta tipología, continué desarrollando mi carrera hasta 2007, año en el que fui re-clasificada como mezzo-soprano. Posteriormente, en 2010, una vez inicié mis estudios de maestría, fui re-clasificada como soprano, siendo las tres clasificaciones realizadas por profesores de canto de experiencia y renombre. Las razones de esa clasificación inicial, y de los motivos que han fomentado dichas mudanzas han sido centro constante de mi interés. Según Cotton, los criterios que intervienen en la clasificación vocal son variados, y no ofrecen de manera aislada una metodología certera que conduzca a una clasificación definitiva (Cotton 2007).

Para comprender cabalmente el tema objeto del presente estudio, se hace necesario definir, en primer lugar, lo que se entenderá por ‘canto lírico’, como siendo aquel que abarca repertorios eruditos, desde la canción de concierto, pasando por el oratorio y la ópera entre otros. Es una forma vocal físicamente exigente producto de un trabajo profesional, y requiere de una tesitura amplia, una proyección de voz capaz de superar la ‘barrera’ de la orquesta sinfónica sin ayudas electro acústicas, y cada vez más, exige un dominio escénico que le permita al intérprete transmitir las emociones de los personajes representados (Sánchez 2007, 91).

En segundo lugar, es preciso definir lo que se entenderá por ‘clasificación vocal’, como: la congregación en grupos de voces que comparten rasgos y características vocales, siendo que esos grupos, de igual manera, se diferencian entre sí conforme a los rasgos y características vocales que requieren (Cotton 2007, 12).

En un sentido amplio, este estudio pretende contribuir para la comprensión de los factores intervinientes en la clasificación vocal en el ámbito de la música erudita, identificar problemas relativos a este proceso de clasificación y reflexionar sobre su alcance en la carrera de un cantante profesional, entender en que medida la clasificación

no solo está relacionada con aspectos fisiológicos sino con el aspecto emocional.

Pretendiendo abordar críticamente el asunto de la clasificación vocal, realicé un estudio de caso a partir de la figura del cantante lírico Paulo Ferreira, cantante profesional natural de Santa Maria da Féria (Portugal), quien tuvo una exitosa carrera en Portugal como barítono y diez años mas tarde, se re-formuló como tenor, alcanzando, en pocos años, un elevado nivel de éxito en países como Alemania y Austria. Ferreira se convirtió en mi principal colaborador, permitiéndome acceder a aspectos de su vida y su carrera que mas adelante abordaré.

Esta disertación se divide en cuatro capítulos seguidos de conclusiones. En el primer capítulo, se abordará la problemática que promovió a la realización de la presente investigación, así como también las herramientas metodológicas utilizadas para el alcance de los objetivos propuestos. En el segundo capítulo, comenzaré por hacer referencia a la voz cantada, a los métodos de clasificación vocal en el canto erudito, como también a los criterios empleados para la realización de dicha clasificación. Por último, se presentará una síntesis de las tipologías vocales primarias y de las subdivisiones de las tipologías vocales contenidas en el *fach system*.

En el tercer capítulo, abordaré los problemas concernientes a la clasificación de la voz cantada según profesionales de diversas áreas que lidian con la voz, como: el canto, la pedagogía del canto, la fonoaudiología, y la terapia del habla; a través del análisis de declaraciones contenidas en entrevistas y de la alusión a ‘métodos de prueba objetiva de voz’ utilizados en el ámbito de la fonoaudiología y la terapia del habla. Seguidamente, se observará a la voz como un instrumento musical en permanente construcción, pues hace parte del individuo y se ve directamente afectada por aspectos fisiológicos, psicológicos y de manejo técnico para la producción de la voz. Por último, se analizará la posibilidad de que dicha clasificación de la voz cantada sea el resultado del trabajo de equipo multidisciplinario, realizada a partir de la perspectiva de los profesionales que colaboraron con este estudio.

El capítulo 4, contiene el estudio de caso realizado a Paulo Ferreira, en el cual abordé su formación musical como instrumentista y como cantante, su actividad profesional como barítono, el momento de ruptura y su actividad profesional como tenor. Seguidamente, se presentará un análisis comparativo entre la actividad artística del cantante como barítono y como tenor, precedido de una observación de las características de voz de

Paulo Ferreira en ambas vocalidades Este ejercicio de observación fue realizado por un panel de profesores de canto portugueses de trayectoria y reconocimiento, a través del análisis de dos grabaciones de interpretaciones suyas (una como barítono y una como tenor). Por último se abordará el asunto concerniente a la relación existente entre voz e identidad, y el nivel de influencia que ejerce en asuntos como la clasificación vocal y el desarrollo de la carrera profesional del cantante.

## CAPITULO 1. PROBLEMÁTICA, REVISIÓN DE LITERATURA, Y METODOLOGÍA

En la música erudita, la clasificación de la voz en tipologías determinadas, surge como consecuencia de los requerimientos interpretativos de las obras a lo largo de la historia de la música, como refiere el cantante y profesor de canto Joan Ferrer Serra en su libro *Teoría, anatomía y práctica del canto* (2008). Es de resaltar que la clasificación de voz en el canto lírico, se ha vuelto más complicada y más polémica a raíz de la importancia atribuida a categorías cada vez mas pormenorizadas requeridas por la ópera (Cotton 2007, 4)

Por lo tanto, el objetivo principal de la misma, se ha configurado en orientar al cantante en la elección del repertorio más acorde a sus posibilidades, como lo argumenta Maria Cristina Jackson-Menaldi<sup>1</sup> (1992, 173) Para un cantante que pretenda cimentar una carrera en el ámbito erudito, la clasificación vocal es un asunto que reviste suma importancia (Ibid.). Esa clasificación vocal tiene injerencia directa en el desarrollo vocal y artístico de un cantante, así como en la longevidad de su voz, y se constituye en una práctica de gran complejidad, a partir de la cual se pueden derivar consecuencias positivas o negativas para el intérprete, a nivel artístico, emocional y personal, conforme refiere Inés Bustos (Bustos 2003, 97), afectando de manera directa su carrera (Bustamante 2003, 97).

La investigación preliminar que efectué informalmente, a través del contacto con profesores y otros profesionales del canto reveló que la clasificación vocal está basada únicamente en la percepción que cada profesor tiene de la voz que escucha sustentada en su experiencia personal. Los profesionales indagados revelaron además que ciertas voces presentan especificidades que imponen problemas para su clasificación, lo que acarrea como resultado, errores de clasificación<sup>2</sup>. Refirieron adicionalmente otro problema: la necesidad de clasificar voces, por veces, en etapa de desarrollo, con miras a dar respuesta a los requerimientos que los programas de enseñanza colocan.

A partir de la revisión de la literatura, pude confirmar que clasificar a voz es una tarea

---

<sup>1</sup> Directora del *Lakeshore Professional Voice Center del Ear, Nose Thorat Center, PC. St. Clair Shores* de Mighigan, y Profesora Asociada de la Facultad de Medicina, Dpto. de Otorrinolaringología de la Wayne State University, Michigan, EE.UU

<sup>2</sup> Este argumento es reiterado por la fonoaudióloga especialista en re-educación vocal, Inés Bustos Sánchez en su libro *La voz: La técnica y la expresión*, donde sostiene que clasificar una voz es una labor que reviste gran dificultad, especialmente si el cantante se encuentra en una etapa inicial de su aprendizaje, donde se hace imposible entender las posibilidades reales de su voz (Bustos 2003, 97).

difícil (Ibid), ya que en la producción vocal intervienen variados aspectos físicos, psicológicos, técnicos, acústicos, entre otros (García-López 2009, 449). Esa dificultad se torna mayor a causa de la falta de sistematización, no sólo del vocabulario técnico utilizado en la pedagogía del canto, sino también de los parámetros y términos sobre los cuales se clasifica la voz de un cantante, agregando que, a este respecto, las obras de referencia musicológica no ofrecen respuestas (Idem).

La literatura consultada reveló, no obstante, que existe una vasta producción de conocimiento sobre esta área. Sin embargo se observa que las perspectivas que conducen dichos estudios tienden a centrarse en una disciplina específica, y por tal motivo, ofrecen lecturas fragmentadas de la realidad, como será documentado adelante.

Según lo objetado por los otorrinolaringólogos García-Lopez y Bouzas, hoy en día sería ‘obvio’, que el abordaje del conocimiento de la voz cantada involucra el aspecto artístico y científico, sin embargo, la práctica difiere frecuentemente de esta idea (García-Lopez y Bouzas 2010, 442)<sup>3</sup>. La articulación de saberes resultantes de esta experiencia como cantante y profesor con datos providenciados por los avances tecnológicos aún no son una práctica corriente, como refiere Serra (2008). Según este autor, todavía en la actualidad, se encuentran profesores y cantantes que prefieren no profundizar sus conocimientos en la fisiología del canto, sustentados en la creencia de que esto puede ‘perjudicar su arte’, mientras que, del otro lado, un gran número de profesionales científicos que trabajan con la voz cantada (otorrinolaringólogos, foniatras, logopedas entre otros), desconocen por completo el aspecto artístico indefectiblemente asociado al canto (Serra 2008).

A pesar de la advertencia de García-Lopez y Bouzas, parte de la literatura consultada no sólo separa sino que tiende a diferenciar los dos tipos de conocimiento - artístico y científico – a través de las categorías “subjetiva” e “objetiva”, siendo que la primera se asienta en la “prueba subjetiva”, también designada como ‘evaluación tradicional de voz’ (entr. Botero 2012), basada únicamente en la percepción individual que cada profesor tiene de la voz que escucha, sustentada en su experiencia personal, y la segunda, en la “prueba objetiva”, recurriendo a la tecnología laboratorial y computarizada (Jackson-Menaldi 2005, 173). No obstante, como procuraré argumentar,

---

<sup>3</sup> Según los autores referidos, el aspecto denominado como ‘artístico’, concierne al canto como acto performativo y a la pedagogía del canto, es el que corresponde al intérprete y al profesor. Por su parte, el aspecto designado como ‘científico’ atañe a los profesionales que trabajan con la voz cantada tales como otorrinolaringólogos, foniatras, logopedas entre otros.

estas categorías ‘subjetiva’ y ‘objetiva’ no son neutrales, ni exclusivas de los estudios sobre la clasificación vocal. Están inscritas en una ‘epistemología dominante’ de la ciencia moderna, que como refiere Boaventura Sousa Santos, viene a ser reformulada en e cuadro de un paradigma ‘emergente’, que asume la subjetividad del investigador e inscribe el conocimiento científico en un tiempo histórico y en un contexto social (Santos 2007, 9). Entiendo epistemología como una ‘noción o idea, reflejada o nó sobre las condiciones de lo que cuenta como conocimiento’ (Santos e Menezes 2009, 9), importa comprender en que medida “nociones” o “ideas” sobre lo que es la voz han dificultado el diálogo entre el conocimiento artístico y científico, en lo que se refiere a la clasificación vocal.

Sin embargo, sobre la clasificación vocal la cantante Sandra Cotton en la investigación realizada en el ámbito de su tesis de doctorado<sup>4</sup>, apunta al hecho de que, los criterios que intervienen en la clasificación vocal sean variados y no ofrezcan de manera aislada una metodología certera que conduzca a una clasificación definitiva, por lo que, dependiendo de los tipos de voces, el grado de éxito que se consigue, varía mucho de un maestro para otro, siendo esto observable en numerosos casos de errores de clasificación (Cotton 2007, 11). Para la resolución de ese problema, la autora avanza con la propuesta de una ‘ciencia vocal’<sup>5</sup>, sustentada en el conocimiento de naturaleza fisiológica de la voz a través de estudios cuantitativos que recurren a la aparatología para construir el conocimiento (Ibid.). No obstante, como refiere Jackson-Menaldi, a pesar de que los adelantos en el análisis de la voz, que recurren a la tecnología laboratorial y computarizada, manados de la investigación en ‘ciencia vocal’ en las últimas décadas<sup>6</sup>, no existe un método científico riguroso que permita hacer una clasificación definitiva (Jackson-Menaldi 2005, 173). El problema se relaciona con el hecho de que dicha ‘ciencia vocal’ reduzca la voz a los aspectos fisiológicos. Como sustenta el cantante

---

<sup>4</sup> Doctorado en Artes Musicales. Universidad de Carolina del Norte en Greensboro. Estados Unidos de América.

<sup>5</sup> “Ciencia vocal” es definida por Cotton (2007) como la que contribuye a un cuerpo colectivo de conocimiento acerca de la naturaleza fisiológica de la voz. De hecho, en mis lecturas encuentro muchas veces esta designación como sinónimo exclusivo de estudios cuantitativos que recurren a la aparatología para construir el conocimiento. No obstante, en el presente estudio, entiendo la ciencia de la voz en un sentido mas lato, tal como fue propuesto por Paul Zumthor o Elizabeth Travassos. En este sentido, la ‘ciencia vocal’ comprenderá la voz en su totalidad y no sólo como un ente físico, incluyendo así las dimensiones psicológica y cultural, entre otras.

<sup>6</sup> El autor refiere ejemplos como: *Voce Vista*, *PRAAT*, *Speech Pitch*, *Dr. Speech science*, *DIVAS (Voice range profile meassurements)*, *El fonetograma como instrumento objetivo de análisis y evaluación de la voz*, *la medición de la Tesitura de la Voz Cantada a través del registro en Hertz*, *como valor mínimo y máximo predominante en una base de datos estroboscópicos*; *la medición de las características Anatómicas de la Laringe*, *a través de la Videolaringoscopia*, *la evaluación los tiempos de emisión vocálica*, entre otros.



lírigo y profesor, José Oliveira López, es imposible dejar a un lado el hecho de que la voz está determinada por el carácter del individuo y refleja sus emociones, ella es más que un fenómeno mecánico y acústico (López 2012, 17). De igual manera, García-López y Bouzas argumentan que la voz es la síntesis de numerosos aspectos anatómicos, estéticos, psicológicos, entre otros (García-López y Bouzas 2009, 449). Por otro lado, la voz no es estática, ella cambia a medida que madura, y la técnica, el estado de ánimo y la forma de tratar el instrumento, alteran sus capacidades y limitaciones (Cotton 2007, 3).

En relación con lo anterior, Elizabeth Travassos argumenta que: ‘a voz escapa às apreensões parciais das várias disciplinas e técnicas que dela se ocupam’, sustentado que: cantométrica, fonética, fisiología e acústica musical, psicología, etnografías del habla, y de la música, deben dirigirse hacia un abordaje que configure la voz como un fenómeno biopsicosocial (Travassos, 2008, 100). A decir verdad, el problema del abordaje parcial, resultante de modelos teóricos herméticos, sellados en unidades disciplinarias, enunciado por Travassos, viene siendo identificado por diversos estudiosos, desde las últimas décadas en el siglo XX. Paul Zumthor, por ejemplo, apeló en los años 90’s a una “ciencia de la voz” multidisciplinaria (Zumthor 1997, 11). Un estudio sobre la clasificación vocal debe, por lo tanto, comprender el fenómeno en la convergencia de las múltiples dimensiones.

De cara a los problemas enunciados a partir de la revisión de la literatura en torno a la clasificación vocal en el ámbito de la música erudita, surgen las siguientes cuestiones: En qué consiste la clasificación de la voz en el ámbito del canto lírico?, cómo se correlaciona la clasificación vocal con el repertorio?, cuáles son los principales criterios en juego en ese proceso?, por qué es tan complejo el proceso de clasificación?, la identificación del cantante con su tipología vocal y el repertorio que está asociado a la misma podría llegar a ser un criterio de selección?, en qué circunstancias?.

Con base en estas cuestiones, la presente disertación aborda la complejidad de la problemática de la clasificación de la voz cantada de la música erudita a través de un estudio de caso único.

He escogido, como principal metodología de investigación para esta disertación, el estudio de caso único de entre los varios métodos cualitativos de utilizados en el área de las ciencias sociales investigación (Lessard-Hébert, Goyette e Bouttin 2008), ya que,

conforme a lo enunciado por el psicólogo educativo Robert K. Yin en su libro *Estudo de caso, Planejamento e Métodos* (2010), generalmente se prefiere sobre otros cuando: Las preguntas 'cómo' o 'por qué' son propuestas, el investigador tiene poco control sobre los eventos, y el enfoque está sobre un fenómeno contemporáneo en el contexto de la vida real (Yin 2003, 25-27). Estos ítems convergen en este caso específicos, lo que ha sugerido el estudio de caso único como una herramienta adecuada e inherente a esta investigación.

Siendo un caso específico, su estudio providencia un conocimiento particular. No obstante, el problema que define el “caso” de Paulo Ferreira, no le es exclusivo<sup>7</sup>. Como referí en la introducción de esta disertación, yo misma pasé por un proceso idéntico y, a lo largo de mi recorrido académico y artístico, conocí otros cantantes que fueron confrontados con la posibilidad de poder mudar su vocalidad. El “caso” de Paulo Ferreira presenta así, semejanzas con otros cantantes líricos y permite aprender sobre un caso mayor que es común a los profesionales del canto lírico (Stake 2009, 17-20). Este “particular colectivo” será explorado a través de consulta bibliográfica y de trabajo de campo con cantantes líricos y profesores de canto, teniendo como enfoque particular, la exploración de conceptos como ‘clasificación vocal’ y ‘tipología vocal’.

Este estudio de caso único se centra en la figura del cantante Paulo Ferreira, por lo que se centra en un cantante en actividad, con una carrera en proceso. Citando Poirier, Clapier-Valladon y Raybaut, un estudio centrado en una figura en acción, enfatiza el “particular individual no conhecimento do acontecimento” (1999, 152). Este tipo de enfoque se distingue del conocimiento más comúnmente producido, aquel que se centra en el “particular colectivo” (*Ibid.*). Considerando que el cantante Paulo Ferreira no es un sujeto aislado, pues integra varios grupos de una determinada sociedad, comprendo esas múltiples dimensiones a través de una búsqueda constituida en forma de historia de vida (*Ibid.*), en la cual, participa el biografiado y un conjunto de otros agentes, entre los cuales privilegié cantantes y profesores de canto. Este método, muy explorado desde las primeras décadas del siglo XX en torno de la llamada ‘Escuela de Chicago’, conquista actualmente centralidad en el ámbito de estudios recientes en etnomusicología. Según Ruskin y Rice, el objeto de estudio fue, durante mucho tiempo, dirigido para el estudio de las colectividades, sin embargo, esta mudanza de enfoque en

---

<sup>7</sup> Como ejemplo, refiero el cantor italiano Carlo Bergonzi (n. 1924), que pasó por una transformación idéntica de barítono para tenor. (Patmore s.d.).

el individuo, viene, siendo recientemente defendida en el cuadro de los estudios en etnomusicología (Ruskin y Rice 2012).

Como fue documentado en la revisión de literatura, el estudio de la voz en el marco del canto lírico, ha sido desarrollado a partir de dos abordajes que no siempre convergen: el primero, centrado en la búsqueda de los ‘trazos’ físicos universales, que identifica características ‘objetivas’ de la voz; y el segundo, centrado en la contextualización histórica y cultural del canto lírico, que comprende la voz en su relación con los repertorios y los contextos *performativos*. El estudio que presento, agrega a esas DOS dimensiones, el individuo que define una voz cantante en el marco del canto lírico. Esta línea de indagación, se deriva de la aplicación del presente estudio en el ámbito de un paradigma<sup>8</sup> cualitativo-interpretativo<sup>9</sup>.

Siendo así, propongo el siguiente estudio de caso respecto del cantante Paulo Ferreira, en el cual se hará una observación y análisis a su recorrido profesional desde sus inicios hasta la actualidad, pasando por su desempeño como barítono y posteriormente, su desempeño como tenor. Para tal, desarrollé una consulta en su archivo personal, procedí al levantamiento de noticias en publicaciones periódicas, a la realización de entrevistas, no sólo a Paulo Ferreira, sino también a cantantes y profesores de canto. De igual manera procedí a un análisis de contenido de los datos reunidos a lo largo de este proceso. Se realizó un análisis al contexto suscitado a partir del proceso de su mudanza vocal y a las consecuencias positivas y negativas del mismo, tanto en su vida personal como profesional.

---

<sup>8</sup> A pesar de que el concepto “paradigma” sea abordado críticamente por autores en el ámbito de las ciencias sociales y humanas, habiendo incluso quien los substituya por “tradición” o “programa de investigación” ” (Jacob 1987 e Shulman 1989, cit. in Coutinho 2011, 19), utilizo el término porque permite definir las continuidades y rupturas que esta investigación pretende asumir en el marco de los estudios sobre la voz. (ver nota siguiente)

<sup>9</sup> El termino paradigma, fue acuñado por Thomas Khun en *The Structure of Scientific Revolution*, en 1962 y se refiere a un “conjunto de crenças, valores, técnicas partilhadas pelos membros de uma determinada comunidade científica” y a “um modelo para o ‘que’ e para o ‘como’ investigar num dado e definido contexto histórico/social” (Kuhn 1962, cit. in Coutinho 2011, 9). O sea, el cuadro de creencias y valores comunes, se articula con los postulados ontológicos (el “que”, o el objeto científico construido), y los postulados epistemológicos (el “como”) del conocimiento producido (Lessard-Hébert, Goyette e Bouttin 2008, 12). Con esto quiero decir que, al proponer un estudio de caso sobre la complejidad de la clasificación vocal centrada en el cantante lírico Paulo Ferreira, estoy dando un primer paso en la definición del paradigma en el que se basa la investigación: Asumir un conocimiento parcial y cuya objetividad debe estar prevista en la “fusión de horizontes” (Gadamer cit. in Coutinho 2011, 18) o parafraseando al musicólogo portugués Mário Vieira de Carvalho, en un compromiso de intersubjetividades (1999,19). Este modelo de producción del conocimiento en el ámbito de la academia, inscribe la presente investigación en un paradigma cualitativo o interpretativo, tal como fue sintetizado por Clara Pereira Coutinho (2011, 15-18). Este marco de comprensión se distingue del modelo positivista según el cual “hay una verdad que puede ser descubierta”, las explicaciones contradictorias no existen, “el fin de la investigación es encontrar generalizaciones capaces de controlar e prever fenómenos” y la “impersonalidad” debe ser promovida (Coutinho 2011, 13).

## CAPITULO 2. LA VOZ CANTADA

La voz es una síntesis de varios aspectos: anatómicos, fisiológicos, estéticos, acústicos, psicológicos, entre otros (García-López 2009, 449). Mas allá de ser un fenómeno mecánico y acústico, determina el carácter de cada individuo y refleja sus más profundas emociones (López 2012, 17), siendo la congruencia de estos elementos, la voz cantada se constituye en ‘el mas hermosos y sutil medio de comunicación que posee el hombre’ (Lacabe et al 2006, 49).

En el caso del cantante de música erudita, la voz se constituye en su propio instrumento musical, sin embargo, para que él convierta su voz natural o 'hablada' en una ‘voz cantada’ de nivel profesional, debe atravesar por un proceso de aprendizaje que puede ser arduo y demorado, que tiene por objetivo el dominio de la voz (Lopes 2012, 46) con miras a superar dificultades sensitivas y motoras, procurando una buena educación del oído y de la memoria, una colocación correcta de la voz, un buen mecanismo respiratorio y una correcta articulación del texto. En síntesis, el cantante deberá interiorizar una buena técnica vocal, siendo esta un conjunto de procedimientos facilitadores de la voz (Oliveira 2012, 46-48).

Este aprendizaje, en el caso del canto erudito, está derivado de tradiciones y 'escuelas'<sup>10</sup> diferentes, como lo son: la ‘escuela’ Italiana, la ‘escuela’ Francesa y la ‘escuela’ Alemana entre otras (Rothman *et al* 2000, 206), de la cuales se derivan los repertorios que el cantante erudito abarcará. Para la atribución o selección de dichos repertorios, la difícil tarea de la clasificación de la voz en tipologías determinadas (Bustamante 2003, 97) planteada en todos los niveles de formación, reviste un papel de suma importancia (Cotton 2007, 12).

Una clasificación próxima a la que conocemos hoy en día nace por primera vez en el siglo XV, con el objetivo de atribuir funciones diferentes a cada tipo de voz (Jackson-Menaldi 1992, 173) Los términos empleados para nominar las categorías primarias han permanecido en uso por lo menos durante dos siglos (Cotton 2007, 12).

La enseñanza ‘instintiva’ del canto, según García-López y Bouzas, erigida en los siglos

---

<sup>10</sup> El término “escuela” circula en el medio musical erudito con un sentido específico. Se refiere normalmente a técnicas e/o interpretaciones que son transmitidas oralmente, de generación en generación, a través de la relación profesor/alumno, consistiendo en un conocimiento específico. No se refiere a una institución de enseñanza ni a un método formulado como tal. Se trata, por eso, de un término émico.

XVII y XVIII, ha permanecido en la mayoría de profesores de canto hasta la actualidad (García-López y Bouzas 2009, 442). No obstante, los avances de la ‘ciencia vocal’ en los últimos años, ha llamado la atención para una gran variedad de criterios intervinientes en dicha clasificación de voz, como: los cambios de registro, el timbre, las zonas de facilidad de producción, y el grado de agilidad (Cotton 2007, 4). En consecuencia, en la actualidad el profesor de canto debe escuchar atentamente la voz de sus alumnos con el fin de evaluar cada criterio y de entender la jerarquía de los mismos con fines clasificatorios, sin embargo, el grado de éxito alcanzado varía mucho de un maestro a otro, dando como resultado numerosos de errores de clasificación (Ibid). Siendo la guía para cantante en la elección del repertorio de acuerdo con sus posibilidades anatómo-fisiológicas (Jackson-Menaldi 1992, 173), la clasificación vocal podrá permitirle desarrollar una carrera profesional de exitosa, o, por el contrario, le podrá acarrear consecuencias negativas, pues de hecho, la asertividad a la hora de escoger estos repertorios se encuentra ligada, en gran parte, al éxito de su carrera profesional, sí como también a la longevidad de su instrumento, como lo afirma Bustamante:

*El cantante debe ser muy objetivo y saber exactamente cual es el repertorio que más se adapta a su instrumento y personalidad, es decir; cuales son sus mejores posibilidades para así llevar su actividad artística a las costas más altas*(Bustamante 2007, 92).

Este capítulo tiene por objetivo hacer un análisis de los asuntos concernientes a la clasificación por tipologías de la voz cantada, dentro de los cánones establecidos en los modelos de enseñanza del canto lírico.

Para ello, se tomará como principal fuente de información, la pesquisa bibliográfica y de diversos estudios científicos inherentes tanto al entrenamiento de la voz, como a los métodos de clasificación vocal propiamente dicha. De igual manera se hará referencia a entrevistas realizadas a profesores de canto, cantantes y diversos profesionales del área de la voz, como fonoaudiólogos y terapeutas de la voz.

A lo largo de este capítulo exploraré la voz cantada, primero, desde los criterios que intervienen en la clasificación vocal, como desde las categorías primarias basadas en el rango (soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono y bajo) y, seguidamente, desde el sistema *Fach*<sup>11</sup>, que reúne las sub-categorías desarrolladas a lo largo del último

---

11 Sistema Alemán que sub-agrupa las voces con base en parámetros específicos, que comprenden no solo el rango, sino también el timbre, el carácter y los roles operáticos apropiados para determinado

siglo (Cotton 2007, 54). Se hace necesario examinar dicho sistema, visto ser el sistema de clasificación de subcategorías vocales más empleado en la actualidad a nivel internacional (Ibid). Por último se abordará la problemática que reviste esa clasificación vocal desde la perspectiva de los profesionales que lidian con la voz.

El presente estudio no pretende ofrecer un análisis exhaustivo de las tipologías vocales instauradas, sino más bien, analizar el proceso de clasificación vocal como un acto con una inherente subjetividad y de gran complejidad, lo cual denota la necesidad de indagar metodologías que permitan la realización de una clasificación más asertiva.

## **2.1. Clasificación de la voz cantada en el contexto del canto lírico**

Con el fin de facilitar la comprensión de los ítems que se tratarán en el presente segmento de este trabajo, se hace necesario, reiterar lo que se entiende por clasificación de voz y definir la terminología común que envuelven las tipologías de voz. Siendo así, conforme a lo referido en la introducción de la presente investigación, la clasificación vocal será entendida como la sistematización de voces con características comunes en grupos diferenciados entre sí por las particularidades que convergen en las voces que los integran (Cotton 2007, 12).

Seguidamente, se enunciarán algunas referencias históricas de la clasificación de la voz, no con el fin de realizar una cronología de la misma, sino con miras a documentar puntos de inflexión que se configuran como precedentes de la clasificación actual de la voz cantada.

Según Quintiliano, en sus 'Instituciones Oratorias'<sup>12</sup>, en el siglo primero d.C. ya se clasificó la voz, aunque con base en parámetros diferentes a los utilizados en la actualidad (Alonso 2011, 32). Estos eran parámetros de 'calidad' (dulce, áspera, sonora, clara, entre otros), e 'intensidad' (grande, mediana y pequeña) (Ibid).

Con el inicio del canto coral en el renacimiento, aparece una clasificación más próxima a la que entendemos actualmente, categorizada en: *Cantus, Altus, Tenor e Bassus* (Jackson-Menaldi 1992, 173), siendo el canto eclesiástico diferenciado a composiciones polifónicas. Así, el francés Josquin Desprez (1457/58-1521), propició la nueva

---

tipo de voz (Cotton 2007)

12 Obra escrita por el retórico y pedagogo Hispano-Romano Marco Fabio Quintiliano, que data del año 99 d.C. y que recoge, todo cuanto es necesario para formar a un orador.

diferenciación de las voces, en pro de cumplir disímiles funciones dentro de la música (Higgins 2004), estas categorías se mantienen en partituras de oratorio y ópera hasta la actualidad como: *Soprano, Alto, Tenor y bajo*.

Los procedimientos empleados para la clasificación vocal a través de la historia, desde diferentes dominios, se han basado en numerosos aspectos, como: la extensión, el timbre, la longitud de las cuerdas vocales, el volumen de las cavidades subglóticas, el tipo morfológico, el tipo sexual, la tos, la intensidad, el color, el volumen, los cambios de registro, entre otros (Jackson-Menaldi 1992, 173). Dichos referentes para determinar la tipología vocal han cambiado en los últimos siglos, como se ha evidenciado por ejemplo en los requerimientos impuestos a las voces por los papeles de ópera, tornando la tarea cada vez más compleja y generando subcategorías cada vez más específicas<sup>13</sup>. Estos referentes continuarán cambiando a medida que se forjan adelantos en la investigación del dominio de la ‘ciencia vocal’, (Cotton 2007, 4), sin embargo, a pesar del surgimiento constante de nuevos métodos tecnológicos, es el profesor de canto el responsable por la clasificación de la voz cantada. (entr. Botero 2012).

Como referí en el capítulo 1, pesar del surgimiento de diversidad de estudios, no existe un método científico riguroso que permita efectuar una clasificación definitiva, por ello el profesor dispone de una cantidad de criterios que, utilizados en una forma aislada, no tienen ningún valor en absoluto (Jackson-Menaldi 1992, 173). Son los profesores más experimentados quienes tienen la perspicacia y capacidad de evaluar este conjunto de elementos simultáneamente a fin de evitar ‘errores’ (Tulon 2005, 96), no obstante, respecto a la clasificación vocal, nadie tiene verdades absolutas (entr. Troufa 2012).

La etnomusicóloga Elizabeth Travassos, califica a la voz humana como un “objeto fugidío”, argumento basado en diferentes conceptos actualmente utilizados para su estudio y clasificación en el ámbito de la academia. Según su interpretación, *La musicología* asume este estudio a través de la anatomía y fisiología de la fonación, mientras que *el arte del canto* lo hace a través del artificio de lo apreensible o enseñable, por medio de un vasto acerbo de técnicas de naturaleza eminentemente práctica desarrolladas para entrenar la voz del cantante (Travassos 2008, 102).

Haciendo referencia a esta problemática, la maestra, fonoaudióloga, profesora de música y pedagoga Argentina, Carmen Bustamante:

---

13 Ej: Soprano lírica, soprano lírica de coloratura, soprano dramática, soprano ligera entre otros.

*Clasificar una voz que estamos oyendo no siempre es una tarea sencilla ni fácil, sobretudo si el que canta se encuentra en la fase inicial de su aprendizaje, etapa en la que desconocemos las posibilidades reales de la voz* (Bustamante 2007, 97)

Por lo tanto, intentar clasificar voces que se encuentran en un estadio inicial del aprendizaje del canto, acaba por ser una tarea equivocada. En entrevista concedida en 2011, el cantante profesional portugués, Paulo Ferreira, hizo referencia a esta problemática aludiendo al caso específico de Portugal:

*[...] claro que nós temos de tentar saber qual é o centro da voz daquele aluno ou daquela pessoa, qual é o centro da voz falada neste caso, para perceber se é um centro agudo, um centro médio ou um centro grave para podermos daí, começar a desenvolver algum trabalho... acho que no fundo, o mais importante, é os professores terem a consciência que têm um instrumento vocal muscular, que pode esticar, ou não, mas que não devem ter a necessidade de catalogar de imediato dando repertório específico para aquela voz.”* (entr. Ferreira 2011)

Desde la perspectiva de Palmira Troufa, ese ‘centro de la voz’, que es la zona media de la extensión donde se desenvuelve con facilidad, es en muchas ocasiones descuidado en el proceso de enseñanza/aprendizaje de la técnica del canto, en búsqueda de un desarrollo apresurado de los extremos –agudos o graves- de la extensión (entr. Troufa 2012). Esto, al igual que realizar una clasificación vocal en el inicio del proceso de aprendizaje del cantante, resulta no solo inútil, sino peligroso, visto que es supuesto que esta evolucione a medida que el mismo maneje la técnica vocal (Jackson-Menaldi 1992, 173). Un argumento que ratifica lo enunciado por Ferreira, se encuentra en una declaración del profesor de canto José Oliveira Lópes, dada en entrevista efectuada en Agosto de 2012:

*[...]contudo devo dizer que a maior parte dos meus colegas, daqueles que eu conheço com quem convivi, são muito imediatos a dizer, eu acho que isso pode ser extremamente perigoso e pode ser até penoso e prejudicial para os jovens. Eu nunca fiz isso, a menos quando é o caso que pronto é evidente, por vezes acontecem casos que não são evidentes[...]* (entr. Lópes 2012)

En relación a lo anteriormente expuesto, la logopeda y pedagoga, especialista en educación y reeducación vocal, Inés Bustos Sánchez argumenta que:

*No se debe clasificar una voz que inicia sus estudios y menos en una primera audición. El desarrollo progresivo de esta voz a través del estudio puede descubrirnos facetas, posibilidades y capacidades no apreciadas en un primer contacto, y una decisión precipitada podría ser fatal*



*para la formación del nuevo estudiante* (Bustos 2003, 97).

De acuerdo al argumento de Bustos Sánchez, no sólo es incorrecto apresurarse a emitir juicios con fines de clasificación a una voz en su etapa inicial de estudio, sino que esa clasificación también puede llegar a atentar en contra del nuevo alumno. Así, la clasificación vocal apresurada puede ser peligrosa en extremo, al punto de – contrariamente al objetivo inicial de la misma- poder llegar a dañar la carrera del cantante. Cabe resaltar el hecho de que, en ocasiones, el afán de los propios alumnos en comenzar a trabajar repertorios específicos, ejerce cierto grado de presión sobre su profesor a este respecto (Cotton 2007, 12).

### **2.1.1. Criterios empleados para la clasificación de la voz cantada.**

Según Sandra Cotton, la ‘polémica’ con respecto al tema de la clasificación vocal continúa a pesar de la creciente información -cuantificable en gran medida-, fruto de estudios científicos (Cotton 2007, 9). Lo que, probablemente, encuentre justificación en el hecho de que la voz cambia a medida que madura, adicionalmente, la forma de tratar el instrumento y la técnica alteran sus capacidades y limitaciones, esto a pesar de que, estas alteraciones jamás podrán cambiar una voz por otra, apenas resaltarán o entorpecerán las cualidades ya presentes en la misma (Cotton 2007, 11).

Otras pueden ser las múltiples particularidades propias de cada voz, que van más allá del rango vocal o tesitura y que son tan subjetivas como el timbre y la 'profundidad'.

Como fue enunciado en el capítulo 1, con respecto a este tema, Travassos refiere textualmente:

*Cantores e professores de canto não têm carência de vocabulário técnico, mas não há consenso entre eles e os termos que usam para qualificar as vozes e o modo de cantar não são unânimes [...]*  
(Travassos 2008, 102)

La diversidad de formas de cantar, y la carencia de un vocabulario ‘unánime’ entre los diversos profesores de canto argumentada por Travassos, se constituyen en uno de los principales problemas a la hora de realizar una clasificación vocal más asertiva.

La clasificación vocal puede basarse en diversos criterios que van desde el género, la tesitura y la extensión vocal, hasta las características acústicas y las características anatómicas. Seguidamente se hará un enunciado de criterios frecuentemente utilizados

como: el género, la tesitura o extensión, el timbre y los cambios de registro o *passagio*.

El criterio que genera la clasificación vocal más básica es el género, no es la clasificación de mayor relevancia para la clasificación de la voz cantada por simplista. Posee relación directa con cuestiones anatómicas y contempla las voces Femeninas y las voces Masculinas (Alonso 2011, 33).

La mayoría de profesores coinciden en que la tesitura, el rango o extensión, el timbre y la agilidad son factores decisivos a la hora de realizar una clasificación vocal, sin embargo, la jerarquía en la que se sitúan tales criterios varía de un profesor a otro (Cotton 2007, 11). El profesor de canto, jubilado de la *Escola Superior de Música e as Artes do Espectáculo do Porto*, José de Oliveira Lópes, refiere:

*Desde logo a extensão [...] depois o timbre, depois a beleza com que cantam, o que é obvio, sem esforço [...], não entendamos isto como alguém que disse que cantar é como os pássaros, não é verdade, tem que haver um esforço físico, [...] Por tanto desde logo estas três variáveis não é? Que é a parte da extensão natural, e depois pode-se desenvolver esse arte não é? (entr. Lópes 2012)*

En la anterior declaración, Lópes enuncia los tres criterios en torno a los cuales analiza una voz a fin de realizar su clasificación. Como se observa, el criterio que se encuentra en el primer lugar de la jerarquía es la extensión, en segundo lugar el timbre, y por último el esfuerzo vocal.

La tesitura es la amplitud tonal que un cantante reproduce con falta de esfuerzo y sin peligro para su laringe (Bustos 2007, 98), mientras que el rango o extensión es el ámbito tonal total que la voz puede cubrir. Se mide a través de la frecuencia más grave y más aguda posible (Jackson-Menaldi 1992, 173). La extensión es superior a la tesitura visto que corresponde a la suma de ambas (Tulon 2005, 93), y es un aspecto frecuentemente modificable a través del desarrollo de la técnica vocal, por lo cual, según el pedagogo en canto y ex-presidente de la NATS -*National Association of Teachers of Singing*- de los estados Unidos, James C. McKinney, la clasificación con base en la extensión durante los primeros años de ejercicio del cantante es poco fidedigna, y es de hecho, probablemente, la forma menos fiable y riesgosa de clasificar una voz (McKinney in Cotton 2007, 23). A su vez, la profesora de canto Palmira Troufa, considera que es muy

peligroso arriesgar a hacer una clasificación vocal por extensión<sup>14</sup> (entr. Troufa 2012),

El timbre es una característica específica de cada voz tanto en el canto como en el habla. Pedagogos vocales han dividido el timbre continuo de manera empírica en tipologías vocales (Cleveland 1977, 1622)<sup>15</sup>. El timbre es lo que algunos llaman el ‘color’, que es capaz de atribuirle a una voz características de ‘claridad’, ‘brillo’, ‘oscuridad’, entre otras (Bustamante 2007, 98). También diferencia un sonido de otro a pesar de estar en la misma frecuencia fundamental F0<sup>16</sup> (Cotton 2007, 15) y está prescrito en la fisionomía propia del tracto vocal y las cavidades resonanciales de cada cantante, ya que depende de las frecuencias enfatizadas a través de la resonancia.

Este criterio intangible (McKinney in Cotton 2007, 24), es frecuentemente utilizado por los profesores de canto para atribuir clasificaciones primarias o sub-clasificaciones a las voces, sin embargo, es un criterio difícil de determinar, siendo este fácilmente enmascarable a través de las manipulaciones del tracto vocal (Ibid). De hecho, por esta razón, el timbre es un recurso peligroso para tener en cuenta en voces inmaduras o con una técnica vocal deficiente. En relación a este aspecto, Palmira Troufa señala:

*Primeiro que todo, nós temos que ter a voz no sítio, ponto final. Vamos ver, a voz estando plenamente colocada, qual é o timbre, porque muitas vezes os alunos nos vêm com uma voz que eles copiam do disco, que eles estão a gostar muito, o que distrai às vezes um bocado. Por isso uma pessoa tem que ter a percepção, que nem sempre é fácil, não é?, que aquela voz não é a do aluno. E isso acontece imensas vezes [...] (entr. Troufa 2012)*

Como Troufa refiere, uno de los hechos recurrentes en un estudiante de canto principiante, es el de tener tendencia a modificar su voz buscando imitar características estéticas que aprecia en otras voces, y por ello, es de suma importancia para el profesor, identificar el problema a fin de que este no se configure en una distracción al momento de clasificar esa voz y trabajar el desarrollo técnico de la misma. El timbre propio de cada voz es una característica vocal de difícil identificación, por lo cual es pertinente ser evaluada por un profesor experimentado. Se revela más eficiente en función de las sub-clasificaciones vocales (Cotton 2007, 24).

---

14 Esto se puede constatar en las grandes divergencias de las extensiones vocales aproximadas propuestas por diferentes autores (Ver Anexo VII).

15 Lírico, ligero, dramático entre otros.

16 Frecuencia Fundamental F0, corresponde demo do subjetivo a lo que se percibe de la voz (...) se relaciona principalmente con las características referentes al tamaño y espesor de los pliegues vocales. Su valor es extraído a partir del número de vibraciones que los pliegues realizan por segundo (Moura y Madeiro 2007)

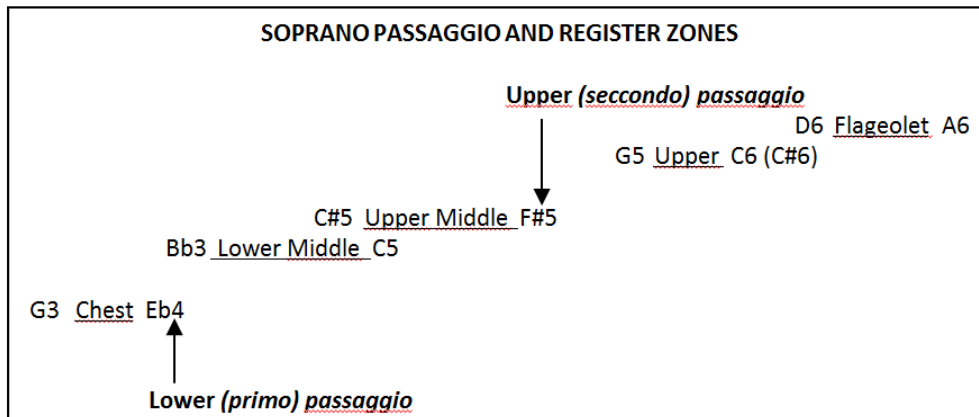
Otro criterio susceptible de ser utilizado con fines clasificatorios, son los llamados cambios de registro o *passaggio* (Miller 1996, 115). Para su comprensión, se definirán registros como siendo la extensión vocal sobre la cual el timbre se mantiene mas o menos homogéneo (Jackson-Menaldi 1992, 174) y que es emitido a través de un ‘mecanismo laríngeo’ similar (García in García-López 2009, 444). Los Cambios de registro son las zonas tonales en que se efectúa el cambio o la transición entre un mecanismo y otro (Jackson-Menaldi 1992, 174), donde se evidencia una disminución de la superficie de contacto del borde libre de los pliegues vocales, causado por el adelgazamiento de los mismos (García-López 2009, 445). La ubicación de las zonas de paso entre los registros proporciona indicaciones a cerca de las categorías de voz (Miller 1996, 115).

En las siguientes figuras, extraídas del libro *The structure of singing* de Richard Miller (1996), se observan esas zonas aproximadas para cada tipología:

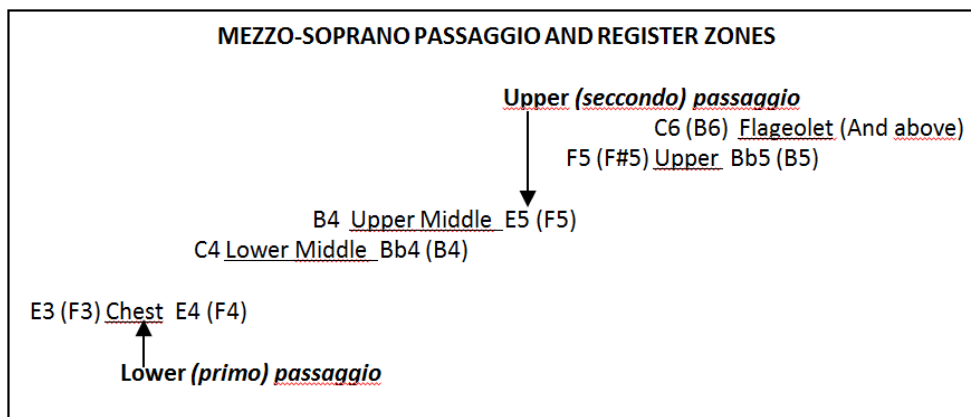
**Figura 1. Cambios de registro aproximados en voces masculinas**

<b>Approximate register events of male voices</b>		
<b>Category of voice</b>	<b><i>primo passaggio</i></b>	<b><i>secondo passaggio</i></b>
<i>tenorino</i>	F4	Bb4
<i>tenore leggero</i>	E4, (Eb4)	A4, (Ab4)
<i>tenore lirico</i>	D4	G4
<i>tenore spinto</i>	D4, (C#4)	G4, (F#4)
<i>tenore robusto (dramatico)</i>	C4, (C#4)	F4, (F#4)
<i>baritono lirico</i>	B4	E4
<i>baritono drammatico</i>	Bb4	Eb4
<i>basso cantante</i>	A3	D4
<i>basso profondo</i>	Ab3, (G3)	Db4, (C4)

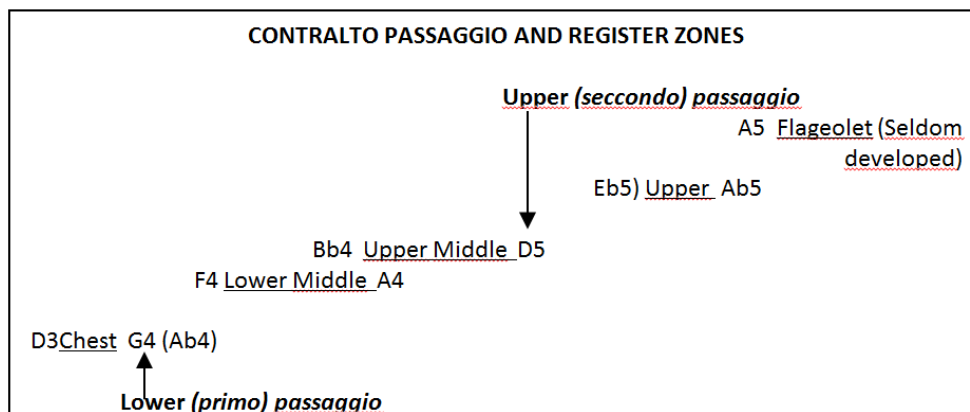
**Figura 2. Cambios de registro aproximados en sopranos.**



**Figura 3. Cambios de registro aproximados en mezzo-sopranos.**



**Figura 4. Cambios de registro aproximados en contraltos.**



Los cambios de registro pueden ser considerados como la mudanza más significativa en la clasificación vocal desde el siglo XIX (Bunch *in* Cotton 2007, 17). A pesar de estas consideraciones, ‘cambios de registro’ es un concepto aún polémico dentro del gremio de profesores de canto. En las siguientes declaraciones de Palmira Troufa y José de Oliveira Lopes, dos prestigiosos profesores de canto de la ciudad de Oporto, se podrá constatar este hecho:

[...] *esse é um problema muito grave, muito grave não, não é grave, mas eu diria que tal vez, porque há professores que dizem que não há zonas de passagem, já ouvi alguns a falar disso, e são professores alguns deles muito conceituados, que dizem que isso da passagem não existe, contudo, eu acredito que há determinada zona da voz, em que a pessoa terá de fazer determinados movimentos internos no nosso corpo que possibilitam o chegar à zona mais aguda. [...] não o uso com fines classificatórios porque varia de uma pessoa para outra, todos temos instrumentos diferentes* (entr. Lopes 2012)

[...] *Um dos problemas graves da mudança de registo, é o problema da passagem. E é grave, e uma pessoa tem que falar com o aluno porque ele depois começa-se a achar estúpido e que não consegue. Uma pessoa tem que lhe mostrar que não é nada disso e que realmente há um problema, mas que o resolve, quando eles vencem a passagem, já uns tempos depois e que estão a cantar à vontade sem problemas nenhuns, eu então aí falo-lhes do que é a passagem, ‘ai mas eu não tive esses problemas’, ótimo!, Sempre uma pessoa tem que vigiar não é? [...]* (entr. Troufa 2012)

Ambos profesores coinciden en afirmar que los cambios de registro representan un problema grave para un cantante en vía de aprendizaje, no obstante, es un problema que encontrará su solución en la estabilización de su técnica vocal. Vale la pena observar el hecho resaltado por Lópes, que alude a la discordancia de opiniones entre profesionales de la pedagogía del canto respecto al tema de los registros, esto probablemente se ve apoyado por el argumento dado por Cotton en su libro *Voice classification and fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*, donde afirma:

*This is bound to be debated in the pedagogical community for years to come. The field remains divided, but that may be changes as future generations of pedagogues become intimately acquainted with the work of Ingo Titze<sup>17</sup> Donald Miller, the late Berton Coffin, and others<sup>18</sup>*

17 *Voce Vista*. Hardware/software package which incorporates the two electronic signals most revealing of the singing voice (real-time spectrum analysis and electroglottograph) (Donald Miller 1996).

18 *Esto va a ser objeto de debate en la comunidad pedagógica por los próximos años. El campo sigue dividido, pero puede haber cambios cuando las futuras generaciones de pedagogos estén íntimamente familiarizadas con el*

(Cotton 2007, 10)

No obstante, Cotton considera que la escasa aceptación de la teoría de los cambios de registro y de las mediciones acústicas por parte de los pedagogos del canto, es un asunto que podría mudar en las nuevas generaciones (Ibid.).

Con base en los criterios anteriormente expuestos, la voz es clasificada en las tipologías vocales determinadas. A continuación se hará alusión a ellas.

### **2.1.2 Tipologías vocales.**

La clasificación de la voz cantada en la música erudita, abarca tipologías primarias y secundarias (Cotton 2007, 12), que agrupan los tipos de voz de acuerdo sus características comunes.

#### **2.1.2.1. Tipologías vocales primarias**

Los términos empleados para nominar las categorías primarias han permanecido en uso por lo menos durante dos siglos (Ibid.) y, como fue referido anteriormente, son una consecuencia del desarrollo del papel de la voz a través de la historia de la música erudita. Puede decirse que son una ramificación de la clasificación vocal por género. A partir de estas, se configuran en una clasificación por extensión (Jackson-Menaldi 1992, 173).

Como tipologías vocales primarias se consideran, para las voces femeninas, tres: La soprano, que es la más aguda y siempre ha ocupado un papel preponderante en el repertorio lírico, al igual que el tenor en las voces masculinas (Kobbé 2012), la mezzo-soprano que cuenta con una tesitura más grave que la tesitura de la de soprano y su timbre es más oscuro. Por último la contralto; es la más grave de las voces femeninas, cuenta con característica de poseer una voz potente, proyectada en el registro grave (Pacheco 2006, 134).

Al igual que en las femeninas, las tipologías primarias masculinas se encuentran divididas en tres grupos: el tenor, es la más aguda de las voces masculinas y, de todas las tipologías vocales, es la que cuenta con mayor número de subdivisiones debido a la diversidad de timbres y de carácter requerido por el repertorio lírico, como se podrá

---

*trabajo de Ingo Titze, Donald Miller, el difunto Coffin Berton, y otros.*

observar más adelante en el sub capítulo de las categorías primarias de clasificación vocal. En segundo lugar encontramos la tipología de Barítono, más grave que la de tenor y más oscura, siendo la más común de las voces masculinas. La tipología que abriga la voz más grave y oscura de este género se denomina Bajo, su característica vocal tímbrica es rica en amplitud y profundidad (Bustos 2007, 100).

Como fue referido anteriormente, las tipologías vocales son una consecuencia del desarrollo del papel de la voz a través de la historia de la música erudita, sin embargo, en ocasiones, las exigencias hechas a los cantantes por los compositores en sus obras, transgreden los límites instaurados en dichas tipologías, lo que imposibilita que el profesor de canto y el cantante puedan centrarse en el trabajo de una tesitura en exclusivo, hecho más frecuentemente presente en la música contemporánea. Como ejemplo citaré un fragmento de la obra de Eurico Carrapatoso *A-ver-a-Ría* para Soprano solista, coro y orquesta, donde, a pesar de ser una obra escrita específicamente para voz de soprano, el compositor recurre frecuentemente a la escritura de pasajes en el registro grave de la soprano –las tres primeras líneas de la clave de sol-, e incluso, el final del segundo movimiento de la obra: *Maresia*, le exige finalizar cantando una melodía descendente en negras: Do central, Si y La, para acabar en un Sol# grave de cinco tiempos de duración (Ver anexo IX). De esto cabe cuestionar si las tipologías vocales primarias son estáticas, o si por el contrario, de la mano de los cambios derivados de las corrientes musicales, continuarán en constante evolución.

De las tipologías primarias se derivan a su vez las tipologías secundarias, las cuales presentan una vasta gama de subdivisiones basadas en criterios de relación entre el estilo de interpretación para repertorios determinados y las características específicas de cada voz (Jackson-Menaldi 1992, 173-179). Para este estudio, serán consideradas las agrupadas en el sistema *Fach*, conforme a lo justificado en la introducción del presente capítulo; estas serán referidas a continuación.

#### **2.1.2.2. Tipologías vocales secundarias. Sistema *Fach***

El *Fach* es un sistema que sub-agrupa las voces, concentradas inicialmente en las categorías primarias, pero con base en parámetros específicos que comprenden no solo el rango, sino también el timbre, el carácter y los roles operáticos apropiados para determinado tipo de voz. Al igual que la clasificación vocal primaria, depende

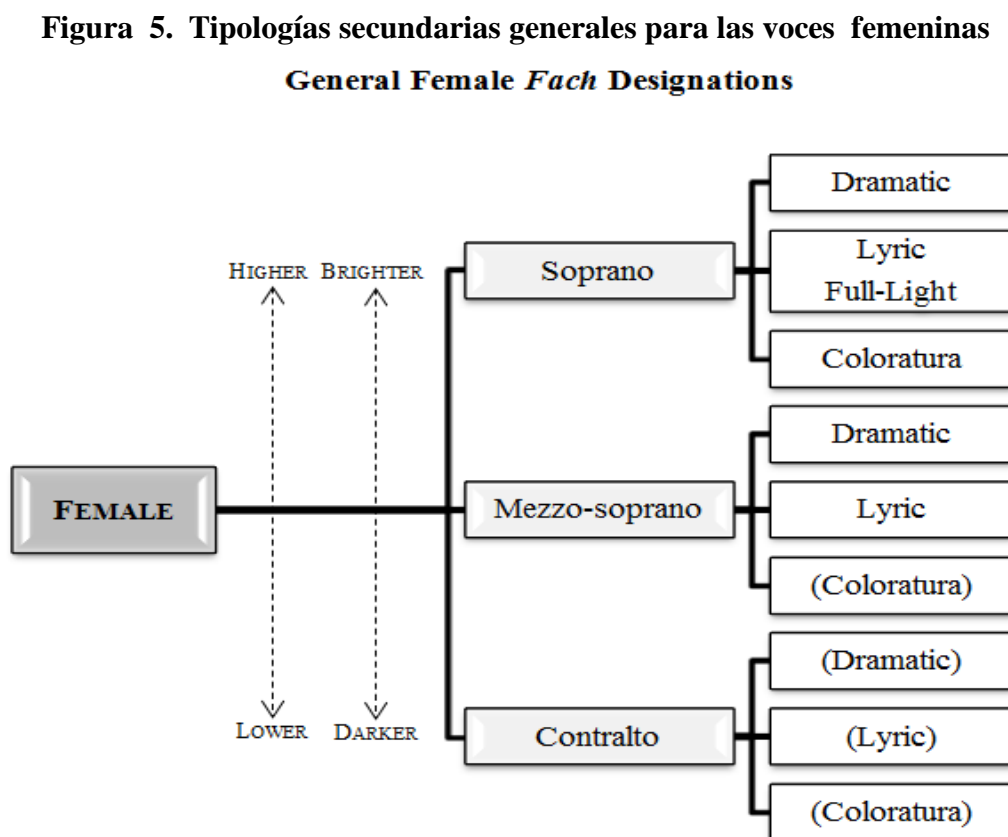


principalmente de la tesitura, timbre y agilidad, pero es susceptible de cambios, pues obedece a las tendencias del mercado (Cotton 2007, 54-57).

Nació durante el gran auge de los sindicatos en Alemania en el siglo XX, como una necesidad de proteger la longevidad de las voces y las carreras de los cantantes de la época, a raíz de la creciente demanda de los teatros para que interpretaran papeles de ópera que no eran apropiados para sus posibilidades vocales específicas. En respuesta a ello, los cantantes comenzaron a firmar contratos donde figuraba su *Fach*, lo que denotaba limitaciones para los teatros y contratantes en la atribución de repertorios (Ibid).

A pesar de ser un sistema alemán, se ha posicionado como el sistema de subclasificación más empleado en la actualidad a nivel internacional (Ibid).

La subdivisión más general de este sistema, puede observarse en el siguiente diagrama, adaptado de *Voice classification and fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* (Cotton 2007, 58):



*Las categorías que se encuentran entre paréntesis son menos comunes, pero están en uso en sistemas de mayores divisiones (Cotton 2007, 58)*

El diagrama contempla las categorías primarias femeninas y las sub-categorías básicas de las mismas, denotadas por el timbre -desde el más ligero hasta el más oscuro-, o por la coloratura (Cotton 2007, 31), que es la característica propia de las voces que consiguen interpretar rápidos pasajes melódicos (Howard 2006, 119). Esta última característica es frecuentemente empleada para fines de sub-clasificación de las voces de soprano debido al gran número de las mismas (Cotton 2007, 37).

*El problema con este sistema radica en la aparente conflagración inseparable del Fach y el tipo de voz. El sistema fue organizado en efecto según el tipo de voz, sin embargo, su fluidez exige la separación de los dos. A pesar del hecho de que los listados Fach llevan los títulos de los tipos de voz en particular, comparar Fach y clasificación vocal sería sinónimo de contemplar la posibilidad de que, la clasificación de voz, al igual que el Fach, depende de las tendencias del mercado [...](Cotton 2007, 2)*

Según Cotton, las confusiones entre *fach* y tipología vocal no son extrañas, en el ambiente del canto, frecuentemente se hace – con ligereza- alusión a las voces, categorizándolas no sólo en su tipología primaria, sino incluso, atribuyéndole un *fach* específico como si se tratara del mismo asunto, o como si una cosa fuera consecuencia de la otra. Si bien, imputar a una voz una tipología primaria acertada es una cuestión demorada que depende en gran medida del desarrollo técnico del cantante, en este caso, lo será mucho más, si se tiene en cuenta que el *fach*, considera aspectos acústicos y estéticos mucho más detallados. La tipología vocal y el *fach* están íntimamente ligados, más no son la misma cosa (Cotton 2007, 2).

En el presente estudio se explora esta categorización a partir de segmentos de las listas *Fach* de Kloiber y de Boldrey. Con el fin de comprender los términos que nominan algunas de las sub-categorías se observarán, como ejemplo, las definiciones para los mismos en la tabla de Kloiber (Kloiber 1973 in Cotton 2007, 60), correspondiente a los *serius fächer* para a las voces femeninas<sup>19</sup> que se encontrará a continuación:

---

<sup>19</sup> La guía *Fach* de Rudolf Kloiber, contenida en el *DTV Handbuch der Oper* (2011), se ha utilizado por décadas desde su primera publicación en 1951.

**Tabla 1.<sup>20</sup> Ejemplos extraídos del *Serius Fächer* de Kloiber para voces femeninas.**

<b>SERIOUS FÄCHER</b>	
<b>Soprano lírica (Aguda)</b>	<i>Extensión: C 4 - C 6</i> <i>Voz suave con una hermosa calidad de fusión, líneas nobles</i>
<b>Soprano dramática joven</b>	<i>Extensión: C 4 - C 6</i> <i>Voz de soprano lírica, con un volumen mayor, también puede crear puntos altos dramáticos.</i>
<b>Soprano dramática de coloratura</b>	<i>Rango de C 4 - F 6</i> <i>Voz ágil de gran altura, habilidad dramática para penetrar</i>
<b>Soprano dramática</b>	<i>Extensión: B 3 – C 6</i> <i>Una voz metálica con gran volumen. Gran habilidad para penetrar.</i>
<b>Soprano altamente dramática</b>	<i>Extensión: G 3 – C 6</i> <i>Voz grande fuerte y expansiva, con un registro medio y grave bien desarrollado.</i>
<b>Mezzo-soprano dramática</b>	<i>Extensión: G 3 – Bb5 o C6</i> <i>Ágil y metálica voz oscura. A menudo se desarrolla más tarde en un Fach altamente dramático. Buenas notas agudas.</i>
<b>Contralto dramática</b>	<i>Extensión: G 3 – B 5</i> <i>Voz ágil y metálica. Con buen desarrollo de los registros agudo y grave. Capacidad dramática para penetrar.</i>
<b>Contralto grave</b>	<i>Extensión: F 3 – A 5</i> <i>Voz llena, densa y con gran profundidad.</i>

Por su parte, los papeles cómicos del *Fach* incluyen algunos requerimientos de apariencia y competencias actorales (Cotton 2007, 60), en la siguiente extracción de la tabla de Kloiber serán referidos algunos ejemplos concernientes a las voces femeninas:

**Tabla 2.<sup>21</sup> Ejemplos extraídos del *Comic Fächer* de Kloiber para voces femeninas.**

<b>COMIC FÄCHER</b>	
<b>Soprano lírica de coloratura</b>	<i>Extensión: C 4 – F 6</i> <i>Voz leve, muy ágil y con gran registro agudo.</i>
<b>Soubrette</b>	<i>Extensión: C 4 – C 6</i> <i>Voz delicada y flexible, un aspecto delicado. Debe ser una actriz hábil.</i>
<b>Soprano de carácter</b>	<i>Extensión: B 3 – C 6</i> <i>Voz comercial. Buena habilidad para retratar personajes.</i>
<b>Spielalt (Mezzo-soprano lírica)</b>	<i>Extensión: G 3 – Bb 5</i> <i>Voz flexible capaz de caracterización, la actriz hábil.</i>

En las tablas anteriores se puede observar que, los criterios para describir las

20 Extraída de *Voice classification and fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* (Cotton 2007, 60). Traducción mía.

21 Extraída de *Voice classification and fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* (Cotton 2007, 60). Traducción mía.

características propias de cada tipo de voz (metálica, suave, oscura, densa, llena, flexible, entre otros) son, frecuentemente, subjetivos y susceptibles de interpretaciones diversas. No obstante, existe un listado *Fach* mucho más pormenorizado que considera además del rango normal y el timbre, especificidades como: los registros, el peso/volumen, los virtuosismos vocales, entre otras (Cotton 2007, 63).

Las listas *Fach* según Boldrey son demasiado numerosas, razón por la cual no serán descritas pormenorizadamente en este estudio porque va más allá de su ámbito. Como ejemplo de ello se pueden enunciar las categorías femeninas contenidas en dichas listas: doncella, soprano coloratura lírica ligera, soprano lírica ligera, soprano lírica completa de coloratura, soprano lírica llena, soprano dramática luminosa de coloratura, soprano luminosa dramática (Spinto), soprano dramática completa de coloratura, soprano dramática completa, soprano altamente dramática, mezzo-soprano lírica brillante, mezzo-soprano lírica llena, mezzo-soprano dramática, contralto lírica y contralto dramática (Ibid). En total: 11 categorías para la soprano, 2 para la mezzo-soprano y 2 para la contralto. Siendo así, se hará referencia a la categorización del *Fach* de Boldrey, apenas para establecer puntos de comparación con algunas clasificaciones contenidas en las listas *Fach* de Kloiber.

A continuación, se presenta una tabla comparativa entre las dos versiones del *fach* de Kloiber y el *fach* de Boldrey para algunos papeles populares de óperas de estilos diversos.

En ella se hace evidente el hecho de que los personajes operáticos, han sido atribuidos a voces de tipologías diferentes en diversas épocas de la historia, e incluso, de géneros diferentes. Este hecho que obedece que el *fach* está en constante cambio, debido a que representa las preferencias de *casting* de una época particular, es decir, de un contexto histórico determinado<sup>22</sup>.

---

22 Este hecho denota que la categorización de voces que tiene por fin la atribución de repertorios adecuados para las mismas, acaba siendo un factor de orden contextual, visto que incluso los papeles que corresponden a un perfil definido en la partitura, por lo cual en principio serían ‘objetivos’ y por eso ‘absolutos’, con el transcurso de la historia acaban por ser relativos.

**Tabla 3. Comparación sintetizada de listas *Fach*<sup>23</sup>**

<b>Personage - Opera - Compositor</b>	<b>Kloiber – 1973 Fach</b>	<b>Kloiber- 2003/4 Fach</b>	<b>Boldrey Fach</b>
<i>Annius (Tito)</i> <i>La Clemenza di Tito</i> <i>Mozart</i>	dram contralto mezzo-soprano	lyric mezzo	full lyric sop full lyric mezzo *
<i>Ariodante</i> <i>Ariodante</i> <i>Haendel</i>		lyric mezzo countertenor (castrato)	light dram color sop countertenor *
<i>Cesare</i> <i>Giulio Cesare</i> <i>Haendel</i>	Helden-baritone	lyric mezzo countertenor (alto castrato)	countertenor * dram baritone dram bass
<i>Cenerentola</i> <i>La Cenerentola</i> <i>Rossini</i>	lyric color sop	color mezzo	light lyric mezzo * contralto
<i>Charlotte</i> <i>Werther</i> <i>Massenet</i>		lyric mezzo	full lyric sop full lyric mezzo *
<i>Cherubino</i> <i>Le Nozze di Figaro</i> <i>Mozart</i>	lyric sop	lyric mezzo lyric sop	light lyric mezzo *
<i>Dalila</i> <i>Samson et Dalila</i> <i>Saint-Saëns</i>	dram mezzo dram contralto	dram mezzo dram contralto	dram mezzo contralto
<i>Idamante</i> <i>Idomeneo</i> <i>Mozart</i>	lyric tenor	lyric mezzo lyric tenor	light lyric color sop light lyric mezzo * countertenor light lyric tenor * full lyric tenor

(\*) Según Boldrey, esta categorías son las más adecuadas para cada rol (Cotton 2007, 70)

Las razones pedagógicas para considerar que un rol de opera es apropiado para un determinado *fach* (por consiguiente, correspondiente para un determinado tipo de voz), es frecuentemente; según Cotton, -aunque parezca abrumador- una respuesta a las corrientes del mercado.

Este argumento encuentra su justificación en los ejemplos contenidos en la tabla, que dilucida el hecho de que, sumado a las lagunas de clasificación existentes para la realización de una clasificación vocal primaria totalmente fidedigna, las subclasificaciones contenidas en las listas *fach* no hacen fácil la atribución de repertorios que, además de corresponder a las expectativas histriónicas y musicales del personaje,

<sup>23</sup> Adaptada de *Voice classification and fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* (Cotton 2007, 70).

cumplan con el objetivo primario que comparte con la tipología vocal: proteger la longevidad de la voz del cantante.

### **En Síntesis**

La voz cantada es junción de varios aspectos anatómicos, acústicos, psicológicos, entre otros. Derivado de esto, la clasificación por tipologías de la voz en el canto erudito es una labor complicada que está presente en todos los niveles de formación.

El problema que de esto se desprende, es que es a través de dicha clasificación, que un cantante construye su carrera profesional, escoge los repertorios que va a interpretar y puede o no mantener su instrumento vocal saludable y longevo.

El error puede ser precipitado, aún más, si la clasificación de la voz es efectuada en una etapa temprana del aprendizaje de la técnica del canto, cuando esta todavía no está interiorizada y estabilizada, lo que imposibilita al intérprete a explorar todas las capacidades reales de su instrumento. Esta situación se deriva, en muchos casos, de la ansiedad del alumno por ser clasificado a fin de poder interpretar repertorios específicos, por lo que, a ese nivel, ejerce presión sobre su profesor. Conforme a argumentaciones de los participantes del presente estudio, el profesor, dependiendo de su experiencia, estará o no en capacidad de controlar la situación a fin de priorizar el desarrollo técnico de su alumno, antes de apresurarse a otorgar una clasificación que puede resultar perjudicial para la vida y la carrera del mismo.

Adicionalmente, aparece la problemática relacionada con la subjetividad y disparidad en la terminología empleada en la pedagogía del canto. El vocabulario técnico y los términos usados por los profesores con el fin de clasificar una voz no son consensuales, producto, posiblemente, de que las formas de cantar tampoco sean unánimes, siendo la voz un instrumento propioceptivo emanado de la experiencia personal de cada profesor.

Por otra parte, los criterios que intervienen en la Evaluación Tradicional de la Voz (TVE), no ofrecen de manera aislada una metodología certera que conduzca a una clasificación definitiva. De tales criterios, el timbre y la extensión son, desde el punto de vista de los pedagogos, los dos principales a tener en cuenta para la clasificación vocal, no obstante, cada criterio presenta flaquezas individualmente. El timbre es un criterio difícil de determinar, tal vez más subjetivo de todos, ya que es fácilmente modificable a través de las manipulaciones del tracto vocal, mientras que la extensión es considerada, quizás, la forma menos fiable y más peligrosa de clasificar una voz porque cambia a

medida que se estabiliza y ejercita la técnica vocal. La escogencia y orden de importancia de esos criterios, varían entre un profesor y otro.

Un tercer criterio utilizado para la clasificación vocal, son los cambios de registro. Por demás considerado el hallazgo más significativo en la ciencia vocal desde el siglo XIX. No obstante, aún genera polémica falta de consenso entre la comunidad de la pedagogía vocal. Las opiniones se encuentran divididas frente a la aceptación y adopción de los Cambios de registro como método favorecedor para la clasificación de las tipologías primarias de voz. Al parecer, la aceptación generalizada por parte de los profesores de canto, no se vislumbra cercana, a pesar de la situación ser susceptible al cambio con las generaciones venideras.

En el campo de las categorías secundarias, el panorama es todavía más difuso. Partiendo de la confusión que todavía se genera entre las categorías primarias de clasificación vocal, las secundarias, congregadas en el sistema *fach* (el más utilizado en el canto lírico), se basan en criterios altamente subjetivos, y de acuerdo a ellas, se encuentran catalogados los roles operáticos accesibles a cada cantante. Depende de la percepción individual y de las 'corrientes del mercado' de la lírica. Las dos deben ser consideradas juntas, pero con la conciencia de que son asuntos diferentes. La importancia atribuida a las categorías cada vez más específicas ha dificultado la tarea de la clasificación y los métodos empíricos no son absolutos.

Debido a las flaquezas del método TVE, los eventos de clasificaciones erradas de voz no son aislados, son, según varios estudios referidos en este capítulo, más comunes de lo que pudiera parecer. De tales errores se derivan para el cantante: patologías vocales, falta de identificación emocional con la voz, pérdida de contratos de trabajo, stress, depresión entre otros problemas (Salgado 2004)

### **CAPITULO 3. PROBLEMAS CONCERNIENTES A LA CLASIFICACIÓN DE LA VOZ CANTADA SEGÚN PROFESIONALES QUE LIDIAN CON LA VOZ**

En el capítulo anterior, se han referido los asuntos concernientes a la voz cantada y su clasificación a partir, principalmente, del levantamiento bibliográfico efectuado, siendo complementado con el testimonio de algunos profesionales que trabajan, de una manera u otra, con la voz.

En el presente capítulo, será implementada una metodología idéntica a la del capítulo anterior, basada en el levantamiento bibliográfico, así como también en el trabajo de campo. No obstante, si en el primer capítulo los testimonios orales sirvieron para reforzar los estudios teóricos, en el presente capítulo la discusión teórica parte de las experiencias narradas en primera persona por los profesionales que accedieron a colaborar en esta investigación: dos profesores de canto, un cantante, una Fonoaudióloga y un Terapeuta del habla. Serán explorados, principalmente, pareceres contenidos en entrevistas realizadas entre el año 2011 y 2012.

Los profesionales que colaboraron para la construcción de este análisis fueron: Paulo Ferreira: tenor profesional portugués quien es la figura central en este estudio. José de Oliveira Lópes, profesor de canto de renombre en la ciudad de Oporto, con 30 años de experiencia en pedagogía del canto, Doctor en psicología de la música por *la Universidade do Porto*. Palmira Troufa, prestigiosa profesora de canto de la ciudad de Oporto, profesora en el *Conservatório de Música do Porto* y directora musical del coro infantil del *Círculo Portuense de Ópera*. Libia María Botero Tobón, fonoaudióloga colombiana especializada en voz, egresada de la *Universidad Católica de Manizales*, docente universitaria, actualmente reside en ciudad de México, y André Araújo, terapeuta del habla, Licenciado por la *Escola Superior de Tecnologia da Saúde do Porto* (ESTSP), donde actualmente ejerce funciones como profesor adjunto en el área de terapia del habla. Es Magister en ciencias del habla y de la audición de la Universidad de Aveiro, y doctorando en música de la misma institución.



### 3.1. Enseñanza del canto como instrumento desde la infancia

Como profesora de conservatorio y directora musical del coro infantil del *Círculo Portuense de Ópera*, la profesora Palmira Troufa cuenta con una vasta experiencia en el trabajo vocal con niños. Ella llama la atención, en primer lugar, al problema de comenzar a instruir canto como instrumento a niños y a adolescentes, hecho que se ha comenzado a efectuar en algunas escuelas de Portugal.

*[...] agora há até a começar, uma educação vocal que chamam mesmo canto, ou técnicas vocais ou não sei o que a partir dos dez anos. Eu não estou a dizer que é impossível, a voz é sempre uma coisa que se pode trabalhar. Agora, não lhe chamem canto por favor, porque não é!.*  
*[...] Não deveria funcionar como um curso específico, mas como uma cadeira de preparação. É claro que é sempre uma mais valia ter uma noção de colocação da voz, de respiração, mas começarmos aos 10 anos, como quer o estado, que hei-de fazer?. E chamar a isso canto, ou um preparatório de canto, ou uma preparação para o canto, é um bocadinho falacioso digamos assim, não é?, porque uma pessoa não pode trabalhar. O canto é de facto um instrumento para adultos, e tem que ter uma consciência do seu próprio corpo. Eu acho, e sabe muito bem; nós lidamos com o nosso próprio corpo, às crianças não se pode pedir isso. Todo funciona à base [...]*  
*criar imagens para nos ajudar [...]. Uma criança não tem ainda essa noção, não podemos pedir a uma criança esse tipo de abstrações, e o canto funciona muito no abstrato também, é uma parte muito importante do canto [...]. Uma criança não tem bem a noção dos limites [...], começar aos dez anos como já se está a fazer em certos sítios?, e depois quando vier a mudança de idade? [...].* (entr. Troufa 2012)

Troufa afirma que el canto es, de hecho, un instrumento para adultos. Argumenta que el estudiante de canto, necesita tener total conciencia de su propio cuerpo, ya que el cantante construye su instrumento a partir de la creación de imágenes mentales. Los niños no están en capacidad de hacerlo, en su opinión, no es posible pedir a un niño ese tipo de imágenes abstractas, como consecuencia de ello, pueden desarrollar malos hábitos que vendrán a afectar su instrumento.

Para Troufa, existe una distinción entre ‘práctica’ y ‘enseñanza’ del canto importante de esclarecer en el trabajo vocal con niños. ‘Práctica’ del canto es el ejercicio natural del canto, como ejemplo: los niños que dirige en el *Círculo Portuense de Ópera* practican canto. A su vez la ‘enseñanza’ del canto presupone asumir la voz como un ‘instrumento musical’, lo que requiere de un trabajo constante y dominio de conceptos físico y técnicos como la ‘respiración’, ‘emisión vocal’, la ‘colocación de la voz’, las

‘resonancias’, entre otros aspectos que, como refirió, se desenvuelven con base en ‘imágenes mentales’ que según ella, los niños no están en capacidad de entender y asimilar (entr. Troufa 2012).

Adicionalmente, resalta el problema del cambio de voz. La voz de un niño cambiará irremediabilmente en su adolescencia, etapa en la que se vuelve frágil y delicada por causa de los cambios físicos y endocrinos. Entrenar una voz ya es imposible en dicha etapa, cuando más intentar clasificarla.

Sin embargo, también dice haber excepciones. Relató su experiencia con un caso excepcional:

*Não sou muito apologista de começar demasiado cedo, a nos ser em casos absolutamente excepcionais, e isso há, e há que estar preparada para eles e para trabalhar com eles. Depois há outro tipo de problemas, também lá está, a questão do repertório, já tive problemas, já comecei a dar aulas a uma menina de 14 anos, cá no conservatório, era um caso absolutamente excepcional, aliás, está neste momento a concluir o curso em Viena, numa das grandes escolas de Viena, e neste momento tem 23 anos, essa criança, que era uma criança mas com uma voz absolutamente adulta, depois já era o problema, ainda por cima um spinto, claramente um spinto, que repertório é que se vai dar a uma miúda de 14 anos, que tem a voz, mas que não tem a experiência, e não tem idade, nem desenvolvimento psicológico, depois há esse problema também (não é?), mas é mas fácil de contornar, percebe? Um professor inteligente (como deve ser não é?) saberá contornar esse problema, mas também há um outro problema, porque há um desfasamento muito grande entre a parte vocal e a parte etária [...] (entr. Trofa 2012)*

Conforme a esto, a pesar de no estar de acuerdo con el inicio de la formación vocal propiamente dicha en los niños, Troufa reconoce que hay excepciones, y que esas excepciones deben ser afrontadas de manera cuidadosa por parte del profesor.

### **3.2. La voz cantada desde el ámbito de la Fonoaudiología y la Terepia del habla. Diagnóstico, clasificación y entrenamiento**

Según la fonoaudióloga Libia María Botero, en la generalidad, la estabilización de la voz humana comienza a los 18 años de edad hasta los 40, 45 o incluso 50 años dependiendo del individuo. Según ella, cada voz es un caso independiente, por eso, también reconoce que las excepciones son posibles. Estos casos excepcionales se

pueden derivar de problemas endocrinos entre otros factores fisiológicos.

La voz sufre muchos cambios durante la vida, unos mas leves, otros mas acentuados, por eso es posible que la propia clasificación vocal pueda verse afectada por este hecho.

En entrevista realizada en 2012, refirió:

*[...] por eso, muchas veces, el profesor de canto nos consulta con el fin de saber que tipo de repertorio debe dar a la persona, de acuerdo a los cambios que haya tenido con su edad [...]*  
(entr. Botero 2012)

Como relata Botero, en ocasiones, profesores de canto de alumnos que están advirtiéndolos cambios en su voz, derivados de la edad o del desarrollo físico, recurren con su alumno a la consulta fonoaudiológica, con el fin de, basado en los cambios y limitaciones encontrados por el fonoaudiólogo, realizar la escogencia del repertorio que será menos perjudicial para el instrumento vocal del mismo. Lo que denota que, el trabajo del profesor de canto puede verse positivamente apoyado por el conocimiento de profesionales que dominan otras áreas del conocimiento de la voz que no la artística.

En el cuadro de la fonoaudiología y terapia de voz, la voz es estudiada a partir de la ‘Prueba Subjetiva’ y ‘Prueba objetiva’. La ‘Prueba Subjetiva’ se basa en una evaluación perceptivo-auditiva hecha por el profesional, y no está apoyada en ningún tipo de aparatología. Comprende la observación del manejo de órganos fono-articuladores<sup>24</sup>, de la mecánica respiratoria, de los hábitos posturales, el análisis auditivo de la calidad vocal entre otros aspectos. La ‘Prueba objetiva’, por el contrario, se apoya en la aparatología (entr. Botero 2012) a fin de realizar la lectura e interpretación de imágenes resultantes de pruebas laboratoriales, de las cuales se obtienen interpretaciones gráficas de la producción vocal como el *fonetograma*<sup>25</sup> y/o el *espectrograma*<sup>26</sup> (Stevens 2000, 245). A inicios de los años 80’s, surge el término *Voice Range Profile*, inspirado por el trabajo de Rauhut *et al.* que efectúa mediciones computarizadas de la voz y de igual manera, las traduce en gráficos y datos cuantificables (Lamarche 2009, 27). Existen numerosos *softwares* empleados en la realización de la ‘prueba objetiva’ de una voz

---

24 Laringe, faringe, boca, fosas nasales, velo palatino, lengua, dientes, labios, entre otros (Smith-Ágreda 2004)

25 El Fonetograma recoge y registra automáticamente en el diagrama cartesiano, la totalidad de las frecuencias de una voz y de sus respectivas intensidades, explorándolas en el transcurso de la medición (Elgström 2002, 83).

26 Es un gráfico que muestra visualmente las características acústicas de la emisión vocal. Evidencia la intensidad por medio del oscurecimiento o coloración del trazado, las bandas de frecuencia en el eje vertical, y el tiempo en el eje horizontal. Los armónicos son mostrados en estrias horizontales. Estas informaciones exigen ser interpretadas por un profesional. (Valentim et Al 2010)

como: *PRAAT*<sup>27</sup>, *Speech Pitch*<sup>28</sup>, *Dr. Speech science*<sup>29</sup>, *DIVAS (Voice range profile measurements)*<sup>30</sup>, entre otros (ntr. Araújo 2012). En la siguiente tabla extraída de *Putting the Singing Voice on the Map*<sup>31</sup> (Lamarche 2009, 31), son sintetizados los mas utilizados en la actualidad según la autora, agrupando los *Fonetogramas* o métodos computarizados para elaborar el *Voice Range Profiles*, especificados por países y compañías creadoras (2009):

**Tabla 4.**

LISTADO DE FONETOGRAMAS ACTUALES		
NOMBRE	COMPAÑÍA	PAÍS
Phog 2.50	Saven Hitech	Suiza
LingWAVES	Wevosys	Alemania
Voice Profiler 4.0	Alphatron	Holanda
Dr. SPEECH, Phonetogram v.4	Tiger DRS Inc.	USA
Sesane v.3.2	S.Q. Lab	Francia
Voice Range Profile, Model 4325	KayPENTAX	USA
Protrain	Avaaz Innovations	Canadá
Phonomat 84	Homoth	Alemania

Estos *softwares* ofrecen mediciones referentes a la extensión de la voz, la tesitura, los formantes<sup>32</sup>, el Jitter<sup>33</sup>, el Schimmer<sup>34</sup>, entre otros. Estos recursos tecnológicos son empleados en el cuadro del análisis médico y fonaudiológico de la voz, principalmente con fines terapéuticos o exploratorios y no con fines clasificatorios (entr. Araújo 2012), no obstante, a través de mi investigación, pude constatar la emergencia de estudios que

27 Software para el análisis y reconstrucción de las señales acústicas de la voz . Provee procedimientos de análisis espectrográfica, síntesis articulatoria, y redes neurales. Funciona sobre grabación previa de la voz.

28 Software que funciona en tiempo real, usado como mecanismo de producción del fonetograma . Provee procedimientos de análisis espectrográfica, síntesis articulatoria, y redes neurales sobre grabación previa de la voz.

29 Software que funciona en tiempo real, usado como mecanismo de producción del fonetograma . Provee procedimientos de análisis espectrográfica, síntesis articulatoria, y redes neurales sobre grabación previa de la voz.

30 Calcula y visualiza en tiempo real el espectro de potencia de cada tono único. Los tonos individuales o la secuencia total del audio pueden ser reproducidos nuevamente. El espectro de registro completo puede, simultáneamente, ser calculado y exhibido con el perfil de banda de la voz.

31 Disertación para la obtención del grado de Doctor en Filosofía del habla y la Música. La comunicación con un enfoque en la música acústica. Royal Institute of Technology, Estocolmo. Estocolmo.

32 Los formantes de la voz son precisamente aquellos armónicos o grupos de armónicos, que se ven potenciados, que se emiten con mayor energía, que, en definitiva tiene un intensidad mayor [...] (García-López 2009)

33 Corresponde a las variaciones de frecuencia que existen en el tramo del habla, representadas como un ruido por modulación de frecuencia. (Monzo *et Al* in Monzo 2007)

34 Computa las variaciones de amplitud de la forma de la onda. Describe un ruido por modulación de amplitud. (Monzo *et Al* in Monzo 2007)

comienzan a centrar su interés en la voz cantada específicamente, como los adelantados por: Lamarche, Ternström y Pabon (2010) <sup>35</sup>, por Lamarche *et al.* (2010) <sup>36</sup>, por Lamarche, Ternström y Hertegård (2009) <sup>37</sup>, Lamarche (2009) <sup>38</sup>, Roers *et al* (2007) <sup>39</sup>, Lamarche, y Ternström (2008) <sup>40</sup>, Cleveland (1977) <sup>41</sup>, entre otros. A pesar de esto, ninguno ofrece resultados conclusivos respecto de la clasificación vocal.

Según Botero, la “prueba objetiva” permite ratificar o refutar los resultados obtenidos en la “prueba subjetiva”, e identificar parámetros que no son audibles a través de la misma. Por ejemplo: El estado de los formantes, la utilización de las resonancias, la utilización del tracto vocal, la intensidad y la frecuencia en la utilización del vibrato, entre otras cosas (entr. Botero 2012). Según André Araújo, algunos de estos *softwares* proveen además, imágenes de eventos laríngeos en la producción vocal, más específicamente, los cambios de registro, como es el caso del *Speech Pitch*. (entr. Araújo 2012) <sup>42</sup>.

No obstante, esas mediciones son empleadas cotidianamente, desde la fonoaudiología y la terapia del habla, para el análisis y rehabilitación de la voz a nivel clínico. El uso de las mismas con fines de clasificación de voz cantada es casi inexistente (entr. Botero 2012), a pesar de que, de hecho, se encuentran algunas referencias de literatura en investigación a este respecto como: *El fonetograma como instrumento objetivo de análisis y evaluación de la voz. Principales aplicaciones en el campo de la música y su enseñanza*, por Edmon Elgtröm<sup>43</sup>, cuyo objetivo fue divulgar, tanto entre músicos como entre profesionales de la enseñanza de la música, el uso de la técnica del fonetograma como medio de análisis objetivo de la voz.

Uno más específico es el propuesto por María Inés Moreno Quintero en su tesis: *Clasificación fonatoria de la voz cantada y su relación con la clasificación musical en cantantes líricos del conservatorio Vicente Emilio Sojo*<sup>44</sup>, como requisito de grado de su

---

35      *The singer's Voice Range Profile: Female professional opera soloists.*

36      *The Swedish version of the Voice Handicap Index adapted for Singers.*

37      *Not just sound: supplementing the Voice Range Profile with the singer's own perceptions of vocal challenges.*

38      *Putting the Singing Voice on the Map - towards improving the Quantitative Evaluation of Voice Status in Professional Female Singers.*

39      *Predicted Singers' Vocal Fold Lengths and Voice Classification—A Study of X-Ray Morphological Measures.*

40      *An exploration of skin acceleration levels as a measure of phonatory function in singing voice.*

41      *Acoustic properties of voice timbre types and their influence on voice classification.*

42      Este *software* es adaptado al análisis de la voz hablada, por lo cual, los resultados del análisis automático no siempre puede ser aplicados en la voz cantada (entr. Araújo 2012).

43      Universidad de Barcelona, España.

44      *La muestra estuvo constituida por dieciocho (18) cantantes líricos, que cumplieron los criterios de*

especialización en Foniatría<sup>45</sup> en 2006. El objetivo del estudio fue determinar la relación entre la clasificación fonatoria de la voz cantada y la clasificación musical en Cantantes de la Cátedra de canto Lírico del *Conservatorio Vicente Emilio Sojo* de Barquisimeto, Venezuela. Posterior a la obtención y relación de las variables, los resultados obtenidos desde el punto de vista foniátrico, fueron: de los siete Tenores, resultaron tres Barítonos y cuatro Tenores; de los cinco Barítonos resultaron: dos Tenores, un Bajo y dos Barítonos; de los dos Bajos, resultaron dos Barítonos; de las tres Sopranos resultaron: una Mezzosoprano y dos Sopranos, la Mezzosoprano resultó Soprano. Por medio de estos hallazgos, la autora destacó la importancia de la participación del Médico Foniatra en la evaluación inicial y continua de los cantantes.

A partir de este estudio, la autora concluye la necesidad de implementar un proceso de clasificación vocal a través del dialogo entre lo que designa por “clasificación musical” y “clasificación fonatoria”. El argumento de la autora se basa en la convicción de la objetividad del análisis providenciado por los aparatos electrónicos. Sin embargo, la discrepancia de evaluaciones –observada entre la “clasificación musical” y “clasificación fonatoria”- deberían, desde mi punto de vista, haber suscitado un cuestionamiento más amplio por parte de la autora: en que medida los aparatos medidores abarcan todos los elementos en juego en una voz cantante? (retomo aquí la cuestión planteada inicialmente en esta disertación en torno de la comprensión de la voz como un elemento biopsicosocial); Cual es la experiencia de los profesores/cantantes que clasifican las voces que revelaron mayor discrepancia?, La exploración sistemática de esta y de otras cuestiones sería central para hacer una estimativa sobre los factores en juego en los dos tipos de clasificación, y providenciar una discusión en torno a que , después de todo, es “objetivo” y/o “subjetivo” en los dos modos de clasificación.

En su artículo *Rethinking voice evaluation in singing*<sup>46</sup> (2004), el profesor de canto e

---

inclusión y habían sido clasificados musicalmente en: siete (7) Tenores, cinco (5) Barítonos y dos (2) Bajos, para las voces masculinas; tres (3) Sopranos y una (1) Mezzosoprano para las voces femeninas. Las variables estudiadas fueron: Clasificación Musical de la Voz, dada por los profesores de la Cátedra; Análisis Acústico de la Voz Hablada: Fo, Jitter, Shimmer y NNE obtenidos a través de un software computarizado con digitalizador de sonido; Tesisura de la Voz Cantada a través del registro en Hertz, como valor mínimo y máximo predominante en una base de datos estroboscópicos; Características Anatómicas de la Laringe, a través de la Videolaringoscopia y finalmente se evaluaron los tiempos de emisión vocálica, a través de la medición en segundos de la emisión áfona y las emisiones vocálicas /a/, /i/ y /u/.

45 Universidad centroccidental Lisandro Alvarado, Venezuela.

46 Publicado en el libro *The music practitioner: Research for the music performer, teacher, and listener*. (Davidson 2004)

investigador en voz, António Salgado, realiza un análisis en torno de los problemas que la ‘Evaluación Tradicional de la Voz’ (TVE) acarrea para los cantantes líricos, pasando por los errores de clasificación de la voz tanto en las tipologías primarias como secundarias, de las cuales depende la interpretación de roles operáticos específicos. De esto se desprenden problemas relacionados con la sobre-exigencia vocal y psicológica, al que un cantante se ve sometido en pro de obtener trabajos o papeles de ópera específicos, trayendo como consecuencias: desordenes y patologías vocales, problemas de auto-identificación con la voz y depresión. El análisis fue basado en las respuestas obtenidas de entrevistas cualitativas semi-estructuradas de 40 cantantes (20 estudiantes y 20 cantantes profesionales) de Portugal, Inglaterra y Austria. Las respuestas obtenidas refirieron problemas de seguridad de los cantantes con su clasificación vocal, en muchos casos resulta imposible para el cantante conseguir identificarse emocionalmente con los roles operáticos que la sub-clasificación de su voz les permite interpretar (Ibid.). Este hecho afecta de manera directa su carrera, llevándolos incluso, a la cancelación de contratos de trabajo, o sobre esfuerzos que generan, en muchos casos, desordenes vocales. De estas situaciones se generan stress y depresión en los cantantes (Salgado 2004, 196).

Con respecto a la pertinencia del empleo de las pruebas fonoaudiológicas sumadas a la TVE<sup>47</sup> (Salgado in Davidson 2004), como recurso en la clasificación vocal que el profesor de canto hace a sus alumnos, Oliveira Lópes opina:

*Vai ser muito difícil, pode ter algum interesse, mas ainda vai demorar algum tempo, e nenhum desses desenvolvimentos científicos, vai substituir os professores de canto. E eu explico-lhe já por que; eu fiz um doutoramento [...] baseado no método Vaccaj, isto a proposito das novas tecnologias, no livro que fiz<sup>48</sup>, digo exatamente que, a nova tecnologia levou a demonstrar uma teoria que já existia. Levou a demonstrar o que o Vaccaj diz. Eu demonstrei, com o que fiz em Marcella (investigação científica baseada em análise acústica) [...], que o que Vaccaj dizia estava correto[...] Agora esta demonstrado. No canto, à hora de cantar, já esta praticamente tudo feito pelos antigos desde mil setecentos e tal. [...] por tanto as tecnologias podem ajudar provavelmente um dia ajudarão, ok, mas já esta todo feito, para cantar bem já esta todo feito, não havia uma Callas nem havia um Pavarotti, nem havia essas coisas, quer dizer, vai ser muito*

---

47      *Traditional Voice Evaluation*

48      *A voz, a fala, o canto. Como utilizar melhor a sua voz. Cantores, actores, professores...* (Lópes 2011)

*difícil cantar melhor que esses, eu acho que os antigos cantavam melhor que os de agora, este é o meu conceito, tirando umas exceções.* (entr. Lopes 2012)

Por su parte, la profesora Palmira Troufa opina:

*O professor devia fazer isso, o aluno não aconselhava, porque [...] a minha experiência me diz, que quanto menos o aluno souber é melhor [...] Às vezes vêm contra mim por causa disso, aqueles professores que às duas o três primeiras aulas dão quase uma aula de anatomia ao aluno [...] eu sinceramente não faço, nem vou fazer [...]* (entr. Troufa 2012)

Estas declaraciones reflejan que la tendencia de los profesores, aún en la actualidad, es la de continuar prefiriendo los métodos subjetivos para la enseñanza y manejo de la voz, y que, a pesar de que los adelantos tecnológicos ofrecen pruebas de sus resultados, todavía no se ha conseguido instalar un clima de aceptación y confianza e implementación de los mismos en el ramo de la pedagogía.

Frente a esto Botero argumenta:

*Las herramientas no remplazan la prueba subjetiva, nunca van a remplazar el oído humano, pero van a dar bases para que ese oído humano, mas las bases acústicas, mas los parámetros acústicos, puedan ayudar a acabar de decidir [...]* (entr. Botero 2012)

Del argumento de Botero cabe resaltar la posibilidad de que, exista una complementariedad entre las diversas áreas del conocimiento relacionadas con la voz, que podría favorecer no sólo la optimización técnica de la emisión vocal, sino también, podría contribuir en un asunto tan crucial para la carrera de un cantante, como lo es su clasificación de voz.

### **3.3. La voz humana, un instrumento musical en permanente construcción**

En entrevista realizada en 2011, el tenor Paulo Ferreira, emitió una declaración respecto de la clasificación vocal, que converge con el argumento de Botero, en lo que refiere a la voz como un instrumento en constante cambio:

*[...] acho que no fundo, o mais importante, é os professores terem a consciência que têm um instrumento vocal muscular, que pode esticar, ou não, mais que não devem ter a necessidade de catalogar de imediato dando repertório específico para aquela voz.* (entr. Ferreira 2011)



Su argumento, además de coincidir con el de Botero, reafirma el problema delicado de la clasificación vocal apresurada, referido anteriormente en este estudio.

André Araújo, refiriéndose a la voz como un instrumento en permanente cambio, y al papel del fonoaudiólogo en el desarrollo de la voz cantada, establece comparaciones entre un cantante y un atleta de alto rendimiento:

*[...] a vida de um atleta, pode não ser sempre igual ao longo tempo, porque em medicina isto também é um fator importante [...] de facto, o nosso corpo pode reagir melhor a determinada atividade muscular em determinado período de tempo da nossa idade, e depois tem que se adaptar a outro determinado tipo de tarefas, mudar, provavelmente em outras áreas de desporto, eu digo em outras áreas do desporto, porque eu de facto vejo o canto lírico como um desporto. Noutras áreas do desporto provavelmente isto já estará analisado de uma maneira mais aprofundada [...]* (entr. Araújo 2012)

De acuerdo con el argumento de Araújo, la voz, siendo un instrumento muscular, se encuentra en permanente cambio, coincidiendo con lo citado en el sub-capítulo anterior, que prescribe el periodo de estabilización de la voz con una duración que puede ir de 22 a 27 años dependiendo de la persona, a partir de que esta cumple 18 años de edad (entr. Botero 2012). Tal hecho tiene, por lo tanto, una injerencia directa en la cuestión de la clasificación de la voz cantada en tipologías determinadas, más todavía, si se tiene en cuenta que, dicho proceso, difiere de individuo para individuo y que cada voz es única. (Ibid).

Según Troufa, hay voces que no se consiguen clasificar inmediatamente, y a veces, algunos profesores se muestran renuentes a esperar un tiempo para clasificar esas voces, porque consideran que causarán una impresión de ‘inseguridad’ e ‘incompetencia’ frente a su alumno (entr. Troufa 2012). Con todo, afirma no tener ese problema, y dice considerar que, la mejor actitud ante una situación de éste género, es conversar frontalmente con el alumno y explicarle las razones por las cuales no es posible atribuirle una clasificación en ese momento (Ibid).

A ese respecto, el profesor José de Oliveira Lopes dio una declaración concordante:

*Eu devo dizer, já agora, uma reprovação a alguns dos meus colegas, que precipitam-se muito em classificar os alunos, muitas vezes, e isso é um erro que se pode pagar caro, não para eles, que já normalmente os professores já não cantam, mas para os jovens. E também critico os alunos que muitas vezes entravam na aula, ‘ó professor, que voz é que eu tenho, o que é que eu sou?’. Não sei nem queira saber, só lhe respondo de aqui a quando puder. Os alunos também*

*têm que ter calma e paciência para deixar a voz desenvolver [...] no meu conceito [...] há muitos alunos mal classificados. Não serão assim tantos, tantos, tantos, mas há mais [...] do que aquilo que as pessoas imaginam.* (entr. Lopes 2012)

Como Oliveira lo afirma, un error de clasificación puede traer consecuencias negativas graves a la vida y carrera de un cantante, y los casos de errores a ese nivel no son aislados. El propio estudiante debe tener conciencia de la importancia de desarrollar su técnica vocal, antes de ejercer presión sobre su profesor con el fin de obtener una clasificación apresurada.

Una clasificación más fidedigna puede obtenerse de una voz técnicamente entrenada. En pro de ello, el profesor de canto dispone de una serie de criterios que se pueden configurar en una guía para tal fin. El profesor José de Oliveira Lópes, refirió una anécdota en relación a este hecho:

*[...] eu lembro-me que quando fui cantar, primeira aula que tinha no conservatório, onde eu fui aluno, não passava de um ré, e depois cheguei a sol e a lá [...] também havia quem disse-se que eu era tenor, só porque eu cantava muito clarinho naquela altura. Isso também depende da idade, tem a ver com tudo, com o desenvolvimento das ressonâncias que se adquirem com o trabalho* (entr. Lópes 2012)

Esta declaración gana importancia si se toma en consideración que Lópes cuenta con una carrera artística de cuarenta años de suceso como barítono y de 20 años de docencia en canto (Conversa informal, Lópes 2012). De hecho, cabe el interrogante: si en sus inicios hubiese sido clasificado como tenor, la historia hoy sería la misma?

*[...] os professores são imprudentes na maior parte dos casos e os alunos são pouco humildes porque querem ser aquilo que não são. Eu próprio quando fui para o conservatório, como lhe disse como estudante, estava com aquela ideia de que eu era tenor, contudo quando fazia os vocalisos não passava de um Ré ou um Mí bemol, e depois saí de lá a chorar, quando o professor me disse que não ia a ser tenor, saí de lá com lagrimas nos olhos. Mas lá está, eu soube aceitar, mas há muitos que não aceitam, e depois não fazem carreira, e a culpa foi deles e dos professores que deixaram, que permitiram [...] a maior parte dos professores não fala, não é com rigor; não fala a verdade aos alunos, querem ter os alunos a qualquer preço, e por tanto fazem as suas vontades todas [...]* (entr. Lopes 2012)

A pesar de que el profesor de canto sea visto como el responsable del desarrollo de la voz de sus alumnos, en la anterior declaración, Lópes ha referido un asunto importante,

y es el relativo al papel del alumno en la construcción de su propia voz, en conjunto con el profesor al cual está confiando su instrumento. Si bien, según López, algunos profesores son apresurados en lo que a la realización de la clasificación vocal de sus alumnos se refiere, también resalta que, en muchos de los casos, este es un hecho que obedece a la presión ejercida por el propio alumno. No obstante, argumenta:

*[...]deixe-me dizer, eu tenho a minha ideia, a minha ideia é esta, no geral, quem descobre a voz não é o professor, é o aluno [...] esse bom professor dá as indicações ao aluno, ou candidato, a pessoa que está a aprender para que ele sinta dentro de ele próprio e descubra o que esta bem e o que esta mal, ou seja, um bom professor funciona apenas como um orientador de aquilo que o aluno vai conseguindo fazer, o aluno depois é que descobre a sua voz, isto é o meu conceito de um professor de canto [...] o candidato ou aquele que gosta muito de cantar, é que tem que descobrir por si aquilo que lhe vai vem para si próprio, obviamente orientado[...] o professor também tem que estabelecer limites [...]é um problema muito delicado ensinar canto, é muito complexo, muito complexo[...]* (Entr. Lopes 2012)

Es necesario analizar esta declaración, desde la perspectiva del papel que el propio alumno tiene en el proceso de formación de su voz, y de las delicadas líneas que demarcan los límites que, en ese sentido, el alumno no puede transgredir. Hasta donde llega el papel del profesor?, hasta donde llega el papel del alumno?, es posible realizar una clasificación vocal definitiva?, en que momento de la vida de un cantante puede hacerse?. Tal vez, en este punto cabe regresar al término utilizado por Travassos para calificar la voz humana: ‘Un objeto fugidio’.

### **3.4. Clasificación de la voz cantada como un trabajo de equipo multidisciplinario**

En los sub capítulos anteriores se ha abordado la problemática de la clasificación vocal desde la perspectiva individual del cantante, del profesor de canto, del fonoaudiólogo y del terapeuta del habla, lo que suscitó la necesidad de analizar la posibilidad de que, dicha clasificación vocal, así como el desarrollo de la voz del cantante, pueda pasar a ser consecuencia del trabajo de un equipo multidisciplinario, con miras a depurar los resultados obtenidos de la utilización de cada método de forma aislada. La pertinencia de este trabajo de equipo, ya fue referido por la directora del *Lakeshore Professional Voice Center del Ear Nose Throat Center*, de Michigan, María Cristina Jackson-Menaldi en su libro *La voz normal*:

*Lo ideal es tener un equipo interdisciplinario formado por un foniatra, un otorrinolaringólogo, un fonoaudiólogo, un profesor de canto[...] (Jackson-Menaldi 1992, 173)*

De ser posible un trabajo de equipo en torno de la voz, la complementariedad de los saberes, según la autora, podría traer, eventualmente, resultados muy positivos. Sin embargo, uno de los principales inconvenientes de dicha propuesta, se deriva de la discrepancia entre los términos referentes a la voz, la técnica del canto y los criterios de clasificación (Travassos 2008), no sólo entre cantantes y profesores de canto, sino también entre ellos y los profesionales del ramo de la medicina vocal. Refiriéndose a la problemática anterior, André Araújo refiere:

*Eu tento sempre pensar que o terapeuta da fala está para um professor de canto, ou para o cantor, como o fisioterapeuta está para o atleta de alta competição, não é? Por tanto, ele não vai estar sempre lá, mas pode ajudar a prevenir lesões, pode ajudar a tratar imediatamente quando acontece alguma coisa, pode ajudar a reabilitação depois de uma cirurgia, ou depois de um tratamento qualquer que a pessoa fez, e é como o fisioterapeuta, vai trabalhar com atleta o que é que ele vai fazer, não vai por o atleta a correr, se calhar vai fazer mobilizações, vai fazer exercícios diferentes de aqueles que ele faz quando esta a treinar, certo?. É isso um bocadinho o que acontece [...] um está a treinar, outro está a tratar [...] é como o treinador e o fisioterapeuta se conseguirem comunicar e trabalhar em conjunto. [...] (entr. Araújo 2012)*

La analogía hecha por Araújo, ofrece una explicación clara de lo que, según él, resulta de la simbiosis entre las dos áreas del conocimiento (pedagogía del canto y terapia del habla), favoreciendo, en cualquier caso, los intereses del cantante que podría usufruir de un acompañamiento más específico y pormenorizado. Contraria a lo anterior es la opinión del profesor Oliveira López quien opina:

*Não, não vejo isso, não sei, se calhar, nunca pensei nisso, mas não estou a ver que um foniatra ou um otorrino possam, eles não percebem quase nada disso, de vozes (entr. López 2012).*

Su punto de vista es, evidentemente, de incredulidad frente a la posibilidad del trabajo de un equipo multidisciplinario en pro de la formación clasificación y evaluación continua de la voz cantada. No obstante, las opiniones de Botero y Araújo, por su parte, discrepan de este pensamiento:

*Es importante mayor comunicación entre nosotros como profesionales para poder dar un mejor producto, una mejor ayuda a esa persona que nos está dando su voz, para poderla desarrollar bien, es más que*

*responsabilidad en la parte de salud, para que esa persona siempre tenga su voz adecuada, bien manejada y sin patología. Se supone que una voz bien manejada nunca envejece y somos responsables de ello* (entr. Botero 2012)

Para Botero, el trabajo en equipo es importante, no sólo por razones médicas, sino en búsqueda de ofrecer al cantante una mejor asesoría y aportar para la longevidad de la belleza de su voz. La opinión de Araújo frente a este tema entra en consonancia con el pensar de Botero, y propone estrategia que apunten a solucionar las discrepancias entre las diversas áreas:

*Como podemos unificar?. Primeiro, precisávamos de nos compreender bem uns aos outros, e de ter este tipo de conversas que estamos a ter neste momento. Eventualmente ensinar uns aos outros, aquilo que nos aprendemos e aquilo que nos pensamos, eu sou completamente a favor de este tipo de pratica de raciocínio. E depois, eventualmente, fazer coisas em conjunto. Por tanto uma coisa é perceber como é que o outro pensa, que é que o outro sabe, que é o que o outro aprendeu, quais são os nomes que o outro chama, e depois outra coisa é vermos casos em conjunto, casos práticos em cantores e não cantores, e tentar perceber como é que o outro analisa, só aí é que a gente começa a perceber o que é que temos em comum, e o que é que temos de diferente, para depois chegar a uma justificação, ou a um debate, uma unificação que agrade e que sirva os dos tipos de colocação [...] se faz sentido uma equipa? Claro que faz!* (entr. Araújo 2012)

Desde la perspectiva de Araújo, cabe resaltar que, más que un aporte de pareceres e y de opiniones, un trabajo de equipo multidisciplinar en torno de la voz cantada será posible y productivo si, antes que nada, se configura en un espacio de intercambio de conocimiento y socialización de ideas entre los varios profesionales, en pro de la voz del cantante. De allí, según Araújo, que la conformación de este equipo gane una gran pertinencia.

## **En síntesis**

Sumado a los problemas intrínsecos a los métodos de clasificación vocal, es importante tener en cuenta que la voz es un instrumento muscular y cambia a lo largo de la vida. Su estabilización comienza a partir de los 18 años del cantante y puede demorar entre 22 y 27 años hasta alcanzar su estabilidad. La problemática comienza muchas veces, según Troufa, con la enseñanza del canto como instrumento desde la infancia, pues los niños

no están en capacidades físicas ni mentales para afrontarla como tal. Sin embargo, sostiene que siempre es positivo y viable, que los niños aprendan una base técnica del canto.

Desde la pedagogía del canto, José Oliveira López y Palmira Troufa continúa priorizando la Evaluación Tradicional de Voz (TVE) sobre cualquier método científico basado en investigación laboratorial, sustentando el argumento en el hecho de que la tradición de la enseñanza del canto por ‘imágenes mentales’ ha permanecido igual desde el siglo XVII hasta la actualidad, ofreciendo, de igual manera, buenos resultados.

En última instancia, con todo y la decisiva importancia que tiene para la vida de un cantante, la clasificación vocal continúa siendo un proceso subjetivo, que apela a la destreza del profesor y le otorga la responsabilidad exclusiva.

La fonoaudiología, entiende los criterios de clasificación vocal en dos grupos, según la “prueba subjetiva” y “prueba objetiva”. La prueba subjetiva es la hecha a través de la percepción auditiva, o sea, comparte semejanzas con la TVE realizada por el profesor. Prueba objetiva comprende las mediciones acústicas hechas a través del análisis computarizado, por medio de la tecnología de imagen. No obstante, Botero argumenta que las bases y parámetros acústicos no remplazan la prueba subjetiva, las herramientas se constituyen entonces en un aporte y no en un parámetro conclusivo. Puesto que la fonoaudiología puede discernir fiablemente, a partir de los datos, la zona de óptima producción vocal del cantante, los niveles de resonancia y el mecanismo de los pliegues vocales, considera estos datos como una aporte de gran relevancia para ser tenidos en cuenta durante la etapa inicial de formación de su alumno.

Por su parte, el terapeuta del habla André Araújo, argumenta la importancia de un trabajo multidisciplinario en voz, que posibilite la obtención de mejores resultados y que incluya profesionales de varias áreas: canto, pedagogía del canto, fonoaudiología, terapia del habla y otorrinolaringología. Vista la disparidad de conceptos referentes a la voz utilizados en dichas áreas, considera pertinente el establecer una dinámica de trabajo que gire en torno a la comunicación y a la troca de saberes e información de las diferentes ramas del conocimiento. Sin embargo, desde la perspectiva médica y pedagógica, la voz sigue siendo analizada como una entidad aislada. Ni la pedagogía ni los adelantos científicos han llegado a puntos conclusivos a este respecto.

## **CAPITULO 4. EL TENOR PAULO FERREIRA. UN CASO EN ESTUDIO**

*O estudo de caso é o estudo da particularidade e complexidade de um caso único, conseguindo compreender a sua actividade no âmbito de circunstâncias importantes.*

(Stake 2009, 11)

En el presente capítulo, se observará al cantante profesional portugués Paulo Ferreira, en el ámbito de un estudio de caso. Este se basará en una pesquisa bibliográfica, discográfica y de video, así como en una pesquisa de archivo realizada en programas de concierto, periódicos y revistas de la colección personal de Paulo Ferreira, revistas *online*, *blogs* y otros *sites* de la internet.

Paralelamente, la información de base para este estudio, se inscribe en trabajo de campo realizado entre Julio de 2011 y Agosto de 2012, durante el cual se efectuaron observaciones y entrevistas al cantante y a profesionales que tuvieron contacto con él a lo largo de su carrera.

Paulo Ferreira nació en Santa María da Feira (Portugal) en el año de 1974. Comenzó su carrera musical como barítono en 1995 y diez años más tarde hizo una transición vocal para tenor. Como referí en la introducción, durante sus primeros años de carrera artística, llegó a alcanzar un nivel de reconocimiento y prestigio en el medio musical Portugués, realizando numerosos conciertos en los más diversos escenarios.

Recientemente (Julio de 2011) hizo su estreno internacional en la Filarmónica de Colonia (Alemania) al lado de la soprano rusa Anna Netrebko.

A lo largo de este capítulo, se procurará hacer referencia a los datos más relevantes de este proceso de mudanza, sin embargo, teniendo consciencia de la fragmentación y linealidad de esta narrativa, la cual, inevitablemente, reducirá un transcurso complejo y plural. Para ello, el análisis del recorrido profesional de Paulo Ferreira será realizado teniendo como principal referencia los siguientes interrogantes, buscando con ellos reflejar los objetos de investigación de esta disertación: La voz del cantante Paulo Ferreira fue catalogada inicialmente como perteneciente a la tipología de barítono y años más tarde como voz de Tenor, porqué razón fue ella susceptible de ser identificada distintamente?, porqué decidió hacer el proceso de mudanza para una nueva tipología vocal, a pesar de contar con éxito y reconocimiento en su encuadramiento inicial?, cuál es el impacto de esa decisión en la vida personal y artística de Paulo Ferreira?, Cómo

superó las dificultades de adaptación a una nueva voz?, existe algún vínculo emocional del cantante Paulo Ferreira con los dos encuadramientos vocales hechos a su voz?, de existir, cómo ese vínculo emocional ha influenciado e influencia actualmente su desempeño como profesional?.

El abordaje que se hará a la figura de Paulo Ferreira a continuación, estará basado en los siguientes tópicos: Su formación musical como instrumentista, su formación musical como cantante, su actividad profesional como barítono, el momento de ruptura, su actividad profesional como tenor, un análisis de las características de su voz de barítono y de tenor (efectuado por un panel de cantantes/profesores/investigadores en voz cantada). Por último, se aborda el tópico concerniente a la relación entre emoción, identidad y voz.

#### **4.1. Formación musical como instrumentista**

Paulo Ferreira comenzó a estudiar música a sus 12 años de edad, cuando cursaba el sexto año de escolaridad en 1986 en la *Escola preparatória de Vila da Feira*, por recomendación de quien era entonces su profesora de Educación Musical: Francisca Nery.

Dicha profesora le manifestó que tenía grande aptitud para la música, y le aconsejó comenzar a estudiar música en la *Academia de música de Santa Maria da Feira*, donde ella misma pagó el primer año de estudios de Ferreira (entr. Ferreira 2012).

Al final de ese primer año, Ferreira se hizo acreedor de una beca de la Fundación *Calouste Gulbenkian* gracias a su destacado desempeño académico, la cual le permitió concluir el curso general de piano con la profesora Leonilde Ramos. Paralelamente, estudió violoncelo como segundo instrumento con la profesora Paula Almeida, y canto con la profesora Ondina Santos (*Idem*).

#### **4.2. Formación musical como cantante**

Su actividad en el canto comenzó a sus 8 años de edad en el coro de la iglesia de Santa Maria da Feira. Alrededor de los 19 años de edad, le 'surgió una curiosidad más seria por el canto' (entr. Ferreira 2011), cuando después de oírlo cantar en la iglesia, la



profesora de canto Ondina Santos, le dijo que tenía una voz muy interesante y un buen instrumento para poder estudiar canto. Paulo Ferreira decidió seguir este consejo, comenzando a estudiar con dicha profesora en la *Academia de música de Santa Maria da Feira*, transformándose rápidamente, como él propio lo declaró en entrevista concedida en junio de 2011, en 'un apasionado por la voz'. Al final del primer periodo académico su voz fue catalogada por la misma profesora como perteneciendo a la tipología de Barítono (entr. Ferreira 2011).

Ininterrumpidamente, continuó integrando el coro de la Iglesia cantando como bajo y destacándose como solista hasta sus 21 años, edad en la que decidió dejar de cantar para pasar a desempeñarse exclusivamente como organista acompañante, esto debido a que, gracias a la formación vocal que recibía, su voz se destacaba de entre las demás voces del coro en volumen y proyección, situación que le generaba incomodidad (entr. Ferreira 2012). En condición de acompañante permaneció hasta sus 25 años de edad, altura en que abandonó la agrupación.

Con aproximadamente dos años de estudio de canto, en el año de 1996, participó en el concurso nacional de canto Luisa Todí, en Setúbal (Portugal), concurso en el cual, en esa altura, no existían categorías, haciéndose acreedor al tercer lugar (ver anexo VIII, imagen) hecho que le llevó a analizar la posibilidad de seguir canto profesionalmente, conforme a lo que el mismo afirma:

*[...] fiquei muito estupefacto comigo próprio, pela minha paixão ter-me levado até ganhar um prémio, e decidi levar isto mais a sério porque poderia ser uma saída profissional, [...] o amor pelo canto, a vibração física que o canto nos traz faria que gostasse imenso desta arte [...]* <sup>49</sup>  
(entr. Ferreira 2011)

Puede observarse, de acuerdo a esto que, a pesar de Paulo Ferreira haber dedicado sus primeros años al estudio de otros instrumentos como el piano y el violoncello, siendo la voz un instrumento físico y propioceptivo, se reveló rápidamente como una posibilidad fehaciente de futuro profesional, visto que le permitía no sólo vivenciar su pasión por la música, sino también experimentarla a través de sus propias sensaciones físicas.

---

<sup>49</sup> [...] Quedé estupefacto conmigo mismo, por mi pasión haberme llevado hasta a ganar un premio, y decidí llevar esto más en serio porque podría ser una salida profesional [...] el amor por el canto y la vibración física que el canto nos trae me habría infundido un gusto inmenso por este arte [...]

En el año de 1995, Ferreira concluyó el *Curso general de piano* en la *Academia de música de Santa Maria da Feira* con un promedio de 19 Valores (entr. Ferreira 2012).

En 1999, continuó con sus estudios en la *Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto*, en la clase del profesor José Oliveira Lopes<sup>50</sup>, donde se licenció en canto como Barítono en 2004, obteniendo siempre la máxima calificación: 20 valores (entr. Lopes 2012).

Conforme a lo especificado más adelante, en la sección ‘El momento de ruptura’ del presente capítulo, Paulo Ferreira tuvo que enfrentarse a un proceso de mudanza en su vocalidad, por lo que efectuó una transición de barítono para tenor. En pro de ello, en 2004, comenzó a frecuentar clases magistrales de canto en Roma con la Profesora Marinela Melli, ya fallecida, quien le ayudó a hacer dicha mudanza durante los primeros meses del proceso, paralelamente, comenzó a recibir clases de canto con la profesora Palmira Troufa (Porto), altura en la que trabajaba como profesor de piano en la EPABI *Escola Profissional de Artes da Beira Interior*. Posteriormente, al rededor del 2005, recibió clases de repertorio de canto lírico en Madrid con la profesora Patricia Barton, pianista correpetidora principal del teatro Real de Madrid, y brazo derecho del maestro Luis Cobos en esa época, en enero del 2006 comenzó a recibir clases con el maestro Marc Tardue (Porto y Suiza). Alrededor de 2007 recibió clases de canto en París con el barítono Portugués Jorge Chaminé. Actualmente continúa haciendo perfeccionamiento en canto y preparación de repertorio con la profesora Palmira Troufa (Porto) y con el maestro Marc Tardue (Porto y Suiza) con la mayor regularidad posible de acuerdo a lo que su agenda profesional le permite (entr. Ferreira 2012).

#### **4.3. Actividad profesional como barítono**

Como fue referido anteriormente, siendo Barítono se hizo acreedor del 3º lugar en el *Concurso Nacional de canto Luisa Todi*<sup>51</sup>, en el inicio de su carrera, en el año de 1996. A pesar de ello, su verdadera pasión seguía siendo el piano, en sus propias palabras:

*[...] cantar seria uma coisa que me realizava, mais não tanto como tocar piano, atenção porque eu na altura era Barítono*<sup>52</sup>(entr. Ferreira 2011)

---

50 Cantor considerado, por unanimidad del jurado del XIX concurso internacional de canto en Baviera en Alemania, como el mejor interprete de *Lieder* (Lopes 2011)

51 (<http://www.meloteca.com/luisatodi.htm>) accedido en 17-08-2012

52 *[...] cantar era uma coisa que me realizava, pero no tanto como tocar piano, atención porque yo en esa*

En estas declaraciones se hace evidente que la tipología vocal para Paulo Ferreira representaba mucho más que la capacidad de cantar dentro de un rango sonoro determinado, pues, a pesar de este reconocimiento, continuaba a sentirse más identificado con el piano que con el canto.

También en 1996, gravó para la RTP (Rádio e Televisão de Portugal), la RDP Antena 2 y para la UER (*Unión Europea de Radiodifusión*) con la Orquesta do Porto dirigida por el Maestro Manuel Ivo Cruz. (*Idem*)

Siendo su formación superior con el profesor Oliveira Lopes “como un buen discípulo suyo” (entr. Ferreira 2011), realizó numerosísimos recitales de *Lied* abarcando varios compositores entre los cuales: Brahms, Schubert, Schumann, (Ver tabla. Anexo I), siendo acompañado en su estreno por el pianista Jaime Mota. Igualmente colaboró en recital con los pianistas Santos Dias, Nuno Vieira de Almeida, Helena Marinho, Jaime Mota, entre otros. Abordó también las canciones francesas de Fauré y un vasto acervo de canción española. (Ver tabla. Anexo I) Grabó en estreno el ciclo *Sete canções de Albano Martins* de António Pinho Vargas, editado en el CD *Versos* por la etiqueta Strauss en 2001. Grabó también una integral de canciones de Oratorio de Antonio Pinho Vargas en estreno [*JUDAS (Secundum Lucam, Joannem, Matthaeum et Marcum)*] en el 2002, con el coro y la orquesta Gulbenkian bajo la dirección del maestro Fernando Eldoro.

En el año de 1996 se estrenó en la ópera con el *Círculo Portuense de Ópera* en *La Traviata*, de G. Verdi<sup>53</sup> encarnando al *Dr. Grenvil*. Entre tanto, a partir del 2002, comenzó a cantar periódicamente papeles pequeños en el Teatro Nacional de São Carlos en Lisboa, donde participó en diversas óperas como: *Four saints in three acts* de Virgil Thomson, interpretando a *St Ignatius*, en febrero del 2002, *la Traviata* de G. Verdi, como el *Dr. Grenvil*, en Diciembre del 2002, y *Turandot* de G. Puccini como *Ping, el canceller del Rey*, en enero del 2004, (Ver tabla. Anexo I). Igualmente participó en numerosas producciones presentadas en diversos palcos en Portugal, a referir: En el ‘Coliseu do Porto’: *Carmen* de G. Bizet, como *Don José*, en 1998, *Tosca* de G. Puccini en el 2002 interpretando al *Sacristán*, *O Morcego* (Opereta) de J. Strauss Jr, en el papel del *Dr. Frank*, en 2003. En el ‘Teatro Rivoli’: *Satyricon*, Ópera num acto de Bruno Maderna, donde interpretó el papel de *Emolphus*, en 1999, *I’amore industrioso* de João

---

*altura era barítono, cierto? [...]*

<sup>53</sup> *La traviata* Producción realizada en 1996 en el Grande auditório del Europarque en Santa Maria da Feira (Portugal) dirigida por el Maestro Manuel Ivo Cruz con la Orquesta Clássica do Porto.

de Sousa Carvalho, encarnando a *D. Basilio*, en el 2001, y *Cosí fan Tutte de Mozart* (opera con marionetas), como *Guglielmo*, en el 2001. En el *Teatro da Trindade* y en el *Cine-teatro São João* en Palmela participó en el año 2000 en la producción de las *Bodas de Fígaro* de Mozart, en el papel de *Fígaro*. En el área de la ópera como barítono, se destacó en los papeles principales de *Fígaro* en *Las bodas de Fígaro* de W.A. Mozart en el Teatro da Trindade<sup>54</sup> y *Giorgio Germont* en *La Traviata* de G. Verdi<sup>55</sup>.

Mientras cantó ópera como barítono, Ferreira recibió excelentes críticas. Cabe citar la publicada en el diario *Público*, a cerca de su desempeño en la ópera *Tosca* de G. Puccini en 2002:

*[...]Nos papeis secundários, onde há pouco para ouvir, deve destacar-se o excelente desempenho de Paulo Ferreira (Sacristão)*<sup>56</sup>. (Lapa, 13/XI/2002 in Público)

Como se lee, la ‘excelente’ participación de Paulo Ferreira como Barítono, se destacaba incluso, en papeles no protagónicos, al punto de llamar la atención de la crítica.

En el 2000 se hizo acreedor al 1º lugar en la categoría de concierto del *Concurso internacional de canto Tomaz Alcaide*.

En referencia al desempeño de Ferreira como Barítono, el profesor José Oliveira Lopes afirma:

*Espectacular [...] ele era um esplendido barítono, era de um nível excepcional. As classificações que eu lhe dei em quanto barítono foram sempre de 20. Toda a gente o adorava, ele teve o primeiro premio num concurso como barítono, não é? (II Concurso Internacional de Canto Tomaz Alcaide, Categoria de Concerto). Logo no primeiro ano o classifiquei com 20 valores, ele era um barítono excepcional [...], era uma voz muito bonita, muito quente, com uma sensibilidade enorme quer para os agudos, quer para os graves, e ele tinha muitos bons graves, mas muito bons, sem problemas. Por tanto, a voz saía-lhe naturalmente, e isso para mim é o fundamental num cantor [...]. Eu próprio cheguei a dizer ao Paulo que ele era na realidade a pessoa que poderia substituir-me [...] a nível de concertos, de carreira, e de nome. Eu sempre*

54 *Las bodas de Fígaro* Producción realizada en septiembre del 2000 bajo la dirección del maestro Fernando Fontes.

55 *La Traviata*. Diciembre del 2002, Producción Realizada en el Teatro Nacional de São Carlos en Lisboa, dirigida por el maestro João Paulo Santos y acompañada por la Orquesta Sinfónica portuguesa. Mayo del 2003, producción Realizada en la *Casa das Artes* de V.N. De Famalicão (Portugal) y en el Teatro -Cine de Covilhã (Portugal), dirigida por el maestro José Ferreira Lobo y acompañada por la Orquesta do Norte.

56 *En los papeles secundarios, donde hay poco para oír, debe destacarse el excelente desempeño de Paulo Ferreira (Sacristán)*

*achei que o Paulo era esse, e mesmo na opera, eu vi-o fazer uma Traviata como Germont espetacular*<sup>57</sup>. (entr. Lópes 2012)

Desde el punto de vista de Lópes, la voz de Barítono de Ferreira se caracterizaba por ser ‘extraordinaria’. Él consideraba no solo que Ferreira contaba con una ‘excelente’ voz, si no que también lo consideraba como su posible sucesor. Esta declaración gana una relevancia particular, si se toma en consideración que Oliveira Lópes es considerado como poseedor de una carrera impar de cantante y pedagogo, y como una figura de importancia excepcional en la vida musical Portuguesa (Nery in Lópes, 2011).

En entrevista concedida en 2011, Ferreira se refirió a su voz de Barítono:

*A minha voz era de barítono, ou grave neste caso, porque as minhas cordas vocais eram curtas mas grossas, e como eram densas, vibravam de uma forma grave. Por tanto, no piano, o encordoamento dos bordões é um encordoamento mais denso mais grosso, e isso ao vibrar, vibra de uma forma mais grave, ou neste caso dá uma vibração grave. No meu caso era isso, por tanto, quando eu cantava o ar passava pelas cordas vocais ou pelas pregas vocais como se chamam agora, e o som que saía era um som grave*<sup>58</sup>.(entr. Ferreira 2011)

Según el cantante, la fisionomía de su aparato vocal le permitió, mientras cantó como barítono, usufruir de una producción natural de sonidos graves, visto contar con unos pliegues vocales que, a pesar de ‘cortos’, son ‘gruesos’ y ‘densos’, lo que le permite la producción de voz en frecuencias graves.

En esa vocalidad, Paulo Ferreira cantó en escenarios portugueses tan importantes como: el *Teatro Nacional de São Carlos*, el *Centro Cultural de Belém*, el *Teatro da Trindade*, el *Coliseu do Porto*, la *Casa da Música* en Oporto, entre otros, habiéndose presentado bajo la dirección de los maestros Manuel Ivo Cruz, João Paulo Santos, Marc Tardue,

---

57 *Espectacular [...] él era un espléndido barítono, era de un nivel excepcional. Las calificaciones s que yo le di como barítono fueron siempre de 20. Toda la gente lo adoraba, él tuvo el primer premio en un concurso como barítono, verdad? (II Concurso Internacional de Canto Tomaz Alcaide, Categoría de Concierto). Inmediatamente en el primer año le califiqué con 20 valores, él era un barítono excepcional [...], era una voz muy bonita, muy cálida, con una sensibilidad enorme tanto para los agudos, como para los graves, y él tenía muy buenos graves, pero muy buenos, sin problemas. Por lo tanto, la voz le salía naturalmente, y eso para mi es lo fundamental en un cantante [...]. Fíjese, hace seis años, yo estaba, no digo en pleno, pero si cantando mucho. Por lo tanto, yo estaba poniendo a Paulo Ferreira como mi competencia directa como barítono, como tenor el no lo era. Yo propio le llegué a decir a Paulo que él era en realidad la persona que podría substituirme [...] a nivel de conciertos, de carrera, y de nombre. Yo siempre consideré que Paulo era ese, incluso en la opera, yo lo vi hacer una Traviata como Germont espectacular.*

58 *Mi voz era de barítono, o grave en este caso, porque mis cuerdas vocales eran cortas pero gruesas, y como eran densas, vibraban de una forma grave, por lo tanto, en el piano, el encordado de los bordones, es un encordado mas denso, mas grueso, y al vibrar, vibra de una forma más grave, o en este caso, dá una vibración más grave. En mi caso era eso. Por lo tanto, cuando yo cantaba, el aire pasaba por las cuerdas vocales o por los pliegues vocales como se llaman ahora, y el sonido que salía era un sonido grave.*

Rui Massena, António Lourenço, Rogério Peixinho, Osvaldo Ferreira, Jacques Mercier, Aldo Brizzi, Marko Letonja, Stephen Bull e Jonathan Webb, entre otros (ver Anexo I).

En el 2002 grabó un CD editado por *EMI Music – Valentim de Carvalho*, participando en la ópera *Os Dias Levantados*, con música de António Pinho Vargas y libreto de Manuel Gusmão, bajo la dirección del maestro João Paulo Santos y en compañía de la Orquesta Portuguesa del *Teatro Nacional de São Carlos*. (Ver anexo I). Del compositor Eurico Carrapatoso, grabó en marzo de 2004 la obra para barítono, coro masculino, guitarra portuguesa, violoncelo y orquesta *Porta Férrea Op. 45*, editada por *Public-Art Editora*.

A pesar de su gran currículum en ópera en esta etapa, Paulo Ferreira afirma no haberse identificado con los personajes que interpretó como barítono, creía que nunca podría llegar a ser completamente verdadero:

*[...]eu não achava que o meu espírito a minha energia fossem bem aproveitados quando eu era Barítono porque eu fazia os papeis, como disse, do pai, ou do carrasco, ou do não sei que, ou no caso do Fígaro um bocadinho 'buffo', e eu não me sentia bem, ou pelo menos achei que nunca consegui ser completamente verdadeiro porque eu não me sentia nada assim [...]*<sup>59</sup> (entr. Ferreira 2011)

Siendo su voz su instrumento, para Ferreira, la identificación emocional con la misma jugaba un papel primordial en su realización artística y profesional. Este argumento está en consonancia con el pensamiento expresado por Persson referentemente al mundo subjetivo del intérprete:

*(...) clearly emotions, feelings, and affects are paramount issues to musicians in communicating and understanding music. In fact, the musician's role is so intrinsically tied to the subjective world of emotion that attempts to regard a piece of music, or a performance of it, as an anyway detached from a positive emotional experience of some kind, is often frowned upon by musicians.*<sup>60</sup> (Persson 2001, 275)

---

59 [...] yo no creía que mi espíritu y mi energía estuvieran bien aprovechados cuando era Barítono porque yo hacia los papeles, como dije, del padre, o del verdugo, o de no se que, o en el caso de Figaro, un poco 'buffo', yo no me sentía bien, o por lo menos creo que nunca conseguí ser completamente verdadero porque yo no me sentía nada así[...]

60 Claramente las emociones, los sentimientos y los afectos son temas de suma importancia para los músicos en la comunicación y la comprensión de la música. De hecho, el papel del músico está tan intrínsecamente ligado al mundo subjetivo de la emoción que intentos de considerar una pieza musical, o el performance de la misma, como de todas formas separado de una experiencia emocional positiva de algún tipo, a menudo es mal visto por los músicos.

De la observación de este argumento, cabe resaltar la estrecha relación existente entre la emoción y la interpretación en música. El músico, lejos de hacer una reproducción técnica y mecánica de una partitura, consigue interpretar la obra por medio del entendimiento y apropiación que hace de la misma, a través de las ‘emociones’, ‘sentimientos’ y ‘afectos’ referidos por Persson. En el caso de Ferreira, este aspecto ha sido claramente asumido, cuando afirma que mientras cantó como barítono ‘no se sentía bien’, no se sentía ‘verdadero’ (entr. Ferreira 2011). Las cuestiones concernientes a la relación existente entre emoción, identidad y voz, serán abordadas más adelante en el sub-capítulo 4.8. titulado ‘Voz e identidad’.

Durante su carrera como barítono, no se desempeñó como profesor de canto en ninguna escuela, sin embargo tuvo algunos estudiantes particulares. Su profesión oficial en esa altura era la de profesor de piano y pianista acompañante, en el conservatorio Calouste Gulbenkian de Braga y en la EPABI (Escola Profissional da Beira Interior) (entr. Ferreira 2012).

#### **4.4. El momento de ruptura**

A sus 29 años de edad, después de diez años de carrera profesional como barítono, con una trayectoria lírica vocal bastante grande, e incluso, como fue mencionado anteriormente, habiendo estrenado obras de compositores portugueses y hecho varias grabaciones como: el Ciclo *Sete canções de Albano Martins* de António Pinho Vargas, editado en el CD *Versos* por la etiqueta Strauss en 2001, una *Integral de canciones de Oratorio* de Antonio Pinho Vargas [*JUDAS (Secundum Lucam, Joannem, Matthaeum et Marcum)*] en el 2002, la ópera *Os Dias Levantados*, de António Pinho Vargas editado en CD por EMI Music – Valentim de Carvalho en el 2002, *Porta Férrea Op. 45*, obra para barítono, coro masculino, guitarra portuguesa, violoncelo y orquesta, de Eurico Carrapatoso editada por *Public-Art Editora* en el 2004, Paulo Ferreira comenzó a sentir cambios en su voz:

[...] *Eu sentia que qualquer coisa estava a mudar dentro da minha vocalidade, começava a ter umas quebras, aquela minha segurança ‘segura’ que estava a ter, afinal começou-se a dissipar um bocadinho, eu achei que com o tempo a minha voz perdia alguma consistência e que começava a ganhar alguns agudos que não sei de onde é que eles vinham [...]eu comecei a vocalizar, a ter uma sensação de que a minha voz ia para um sitio um bocadinho mais desconhecido e um dia a cantar na Traviata como Barítono [2003], meu colega tenor que é*

*espanhol disse-me: Paulo tu vocalizas mais agudo do que eu, e eu fiquei assim a olhar para ele porque eu não podia acreditar. Entretanto, estive com um professor em Espanha [Pedro La Virgen] que me disse: não, tu és um tenor. Eu fiquei extremamente confuso nessa altura [...]* (entr. Ferreira 2011)<sup>61</sup>

Mas tarde, en enero del 2004, cantó la opera *Turandot* de Puccini, al lado de la soprano italiana de nivel internacional Micaela Carosi en el teatro Nacional de San Carlos, donde él hacía un papel pequeño, ella después de escucharlo le dijo:

*[...] tu tens a certeza que és barítono? E eu disse: não, não tenho, e ela na altura foi queridíssima e me disse, olha eu também acho que não, mais se precisares de ajuda tens aqui o cartão da minha professora e podes pedir-lhe um conselho, foi aí que eu fui para Roma estudar.* (entr. Ferreira 2011)<sup>62</sup>

Siguiendo el consejo de Micaela Carosi, comenzó a tomar clases en Roma con la profesora Marinela Melli, quien lo apoyó en ese proceso de mudanza, y paralelamente, en Oporto con la profesora Palmira Troufa, con quien continúa a trabajar ocasionalmente hasta la actualidad (entr. Ferreira 2011 e 2012). Más tarde, en 2006, comenzó a contar con el apoyo del maestro Marc Tardue (Oporto y Suiza) con quien aún hace perfeccionamiento en canto y preparación de repertorio. (Idem)

En mayo del 2012, fue realizada una entrevista a la profesora Palmira Troufa, donde hizo referencia a la percepción que tuvo a cerca de la voz de Paulo Ferreira cuando la escuchó por primera vez en 1996:

*Desde a primeira vez que o ouvi, aliás muito jovem, lembro-me perfeitamente, ele cantava o 'Ich liebe dich', o lied, e eu tive a percepção, quer dizer, ouvi-o e vi que estava a cantar aquilo numa tessitura de barítono, por tanto eu pensei: ele tem agudos, porque é que ele não canta numa tessitura de tenor?, e depois até que lhe perguntei, e ele disse-me: A! Más é que eu sou um barítono!, eu tive a percepção que ele era um tenor, lá está, uma percepção, o professor que estava a trabalhar com ele, é um excelente professor, não está isso em causa!, eu própria me interrogué muitas vezes[...] más às vezes ouve-se determinado timbre, que parece realmente.*

---

61 [...] Yo sentía que cualquier cosa estaba cambiando dentro de mi vocalidad, comenzaba a tener unos quiebres, aquella seguridad segura que tenía, después de todo se comenzó a disipar un poco, yo creí que con el tiempo mi voz perdió alguna consistencia y que comenzaba a ganar algunos agudos que no sé de donde venían [...] yo comencé a vocalizar, a tener una sensación de que mi voz iba para un sitio un poco mas desconocido, y un día, cantando en la Traviata como barítono (En el 2003), mi colega tenor que es español me dijo: Paulo, tu vocalizas mas agudo que yo, y yo me quedé así mirándolo porque no lo podía creer. Entre tanto, estuve con un profesor en España [Pedro La Virgen] que me dijo: No, tu eres un Tenor. Yo quedé extremadamente confuso en esa altura.

62 [...] Tu tienes la certeza que eres barítono?, y yo dije: no, no tengo, y ella en esa altura fue queridísima y me dijo, mira, yo también creo que no, pero si necesitas ayuda tienes aquí la tarjeta de mi profesora y puedes pedirle un consejo, fue ahí que fui para Roma a estudiar



*Por vezes ele tinha um timbre que poderia passar perfeitamente por um barítono, aliás, havia várias pessoas a questionar se ele era barítono ou não. Vários maestros que vinham ter comigo e me diziam, mas porque é que não lhe dizes que ele é um tenor?; eu não, você vai-lhe dizer que é o maestro! Não é?, diga o maestro!, más várias pessoas me disseram isso, e eu também tinha essa impressão, porque há casos que de facto começam e depois realmente com a idade mudam, no caso de ele sempre me pareceu um tenor. Quando fazia as notas agudas, a voz tinha o que chamamos esse feeling, aquela vibração característica de um tenor, que a voz grave, embora tivesse um bom timbre e demais... mais essa nota aguda, esses agudos parecem mais de um tenor. [...] Ele tem um registo grave muito bom, tem um bom registo, ou seja um registo muito extenso, porque há os tenores que têm aquele registo limitado, há vozes que são limitadas, de facto, naquele registo. Quando há aquelas vozes que ultrapassam os limites normais como no caso dele, que tem imensos graves, tem muito bons graves, por tanto pode, é muito fácil uma pessoa ser levada a concluir que ele é seria um barítono, até porque tinha dificuldades em subir, normalmente vozes pesadas, como no caso dele, têm dificuldade em subir, e por isso, uma pessoa vai ver um registo grave que é bom, e não tem agudos, normalmente dá para concluir que é um barítono, por isso eu digo que é muito perigoso arriscar por extensão, provavelmente na altura fazia esses agudos e tudo, provavelmente era como barítono, eu acredito que uma voz como a dele tivesse de esperar mais pelos agudos (entr. Troufa 2012).*

En esta declaración de Troufa se hace evidente entonces que, a pesar de que su propia percepción siempre la llevó a pensar que la voz de Paulo Ferreira era de tenor y no de barítono, sus características específicas de extensión y timbre, podían ser fácil motivo de confusión al momento de realizar una clasificación vocal acertada, incluso para un profesor de canto experimentado.

Durante su desempeño profesional como barítono no tuvo ningún acompañamiento por parte de un otorrinolaringólogo, conforme a lo que el propio afirmo en entrevista realizada en marzo de 2012:

*Não tive acompanhamento otorrinolaringológico, nós cá em Portugal não temos essa cultura de ir a um otorrino para saber como está todo, não, somente quando estamos doentes ou qualquer coisa muito grave, acabamos por ir, mas ao médico de família, não há essa cultura.<sup>63</sup> (Entr. Ferreira 2011)*

---

<sup>63</sup> No tuve acompañamiento otorrinolaringológico, nosotros aquí en Portugal no tenemos esa cultura de ir a un otorrino para saber cómo está todo, no, solamente cuando estamos enfermos o cualquier cosa muy grave, acabamos por ir pero al médico de familia, no hay esa cultura.

Sin embargo, de cara a estos hechos, Paulo Ferreira comenzó a buscar respuestas; acudió al Dr. otorrinolaringólogo Manuel Pais Clemente <sup>64</sup> quien le ratificó que su voz estaba sufriendo cambios.

*A minha voz era de Barítono ou grave neste caso [...] entre tanto, isto aos 29 anos - porque foi mais ou menos 10 anos depois de ter começado a estudar canto-, começou a mudar o instrumento, eu comecei a vocalizar, a ter uma sensação de que a minha voz ia para um sitio um bocadinho mais desconhecido.* <sup>65</sup> (Entr. Ferreira 2011)

Después de haber edificado una carrera sólida como barítono durante diez años, de haber construido un prestigio como cantante en Portugal, y de haber realizado numerosos conciertos en las mas diversas ciudades del país y e inclusive fuera de Portugal<sup>66</sup> (Ver Anexo I), Paulo Ferreira decidió enfrentar una nueva vocalidad, lo que inicialmente le trajo una nueva sensación de inseguridad frente a su voz y su desempeño como cantante. Para él fue un acontecimiento difícil en términos personales y profesionales, conforme afirma:

*Como deve imaginar perdi toda a minha confiança, perdi a auto-estima, perdi a minha identidade [...]* <sup>67</sup> (Entr. Ferreira 2011)

Respecto a las razones de esta mudanza, y a la manera como Paulo Ferreira decidió afrontarla, la profesora Palmira Troufa comenta:

*[...]a voz atingiu o seu máximo, onde já não passa, e começa a decair, por tanto atingiu o seu máximo e começou a ter problemas, e na nossa profissão, quando chegamos ao máximo totalmente começamos a decair, e a voz dele deu o máximo como barítono. Ou seja, ele realmente não estava no sitio certo, por tanto atingiu aquele máximo e começou a ter problemas, e é em isso que muitas vezes as pessoas não têm inteligência e o Paulo teve, de verificar. Muitas vozes têm este tipo de problema, e chegam a uma altura em que a natureza vai reclamar os seu direitos, e diz 'meu amigo, eu já não quero cantar mais nesta tessitura que não é a minha', não é?, ela reclama os seus direitos, e aí, o cantor tem que ser o suficientemente inteligente para ver o que é que se está a passar, 'se eu não estou a cometer erros técnicos, porque é que isto me está a acontecer?'. E muitos não têm essa percepção e essa inteligência, e continuam ali: 'a culpa*

---

64 A pesar de Ferreira haber autorizado el acceso y consulta de su historial otorrinolaringológico, no fue posible acceder al mismo, debido a que el Dr. Otorrinolaringólogo que le dio este parecer no estuvo disponible.

65 *Mi voz era de barítono o grave en este casos [...]sin embargo, esto a los 29 años cambia, porque fue mas o menos 10 años después de haber comenzado a estudiar canto, comenzó a cambiar el instrumento, yo comencé a vocalizar, a tener una sensación de que mi voz iba para un sitio un poco mas desconocido.*

66 Concierto en la Iglesia de Zammelen en Llimburgo, Belgica en 1998 y Concierto en la Capelle Saint-Victor en la Provenze-alpes-côte d'azur, Francia en 1999

67 *Como deve imaginar perdi toda mi confiança, perdi la autoestima, perdi mi identidad [...]*

*deve ser minha, a culpa deve ser minha, a culpa deve ser minha' e ficam ali. No caso ele teve a suficiente inteligência de perceber que por ali já não conseguia fazer mais nada[...] uma coisa é uma pessoa ter essa percepção com 20 anos ou 19 quando começa, outra aos 31 quando já se tem uma carreira, aí é que é realmente difícil.*<sup>68</sup> (Entr. Troufa 2012).

El proceso de transición duró en total alrededor de dos años, entre 2003 y 2005, lo que, según lo afirmado por Troufa en entrevista en Abril del 2012, fue relativamente rápido, pues como Ferreira afirma, no tenía tiempo para perder en su mudanza, ya que cantar como Tenor se habría convertido en su verdadera pasión, más allá incluso que la de tocar piano:

*Dois anos, pelo que dizem foi relativamente rápido, mas eu achava que não tinha tempo para perder nesta minha mudança, tanto é que a curiosidade pelo que eu disse, pela paixão mais completa do que aquela de tocar piano quando eu era Barítono, fez com que eu me empenhasse com mais verdade e honestidade nesta minha nova vocalidade.*<sup>69</sup> (entr. Ferreira. 2011)

A pesar de esto Paulo Ferreira declaró haber sido un camino arduo y difícil, porque tenía interiorizados muchos conceptos físicos como barítono, que inicialmente lo hacían cantar dentro de su nueva vocalidad con una sensación física antigua, porque, según él, cantar en un rango más agudo exige buscar vibraciones diferentes a nivel corporal (Entr. Ferreira 2011) tales como como las vibraciones en los resonadores del rostro y cabeza. Manifiesta que a pesar de su transición vocal haber sido relativamente rápida, la técnica no acompañó esta rapidez en términos de mudanza física. A consecuencia de esto, en los tiempos posteriores al cambio de tipología vocal, su voz de tenor era aún inestable, y un poco cimentada sobre la fuerza, por ello reconoce tal vez haber iniciado sus presentaciones públicas como tenor de manera un ‘poco prematura’ (*Idem*). Palmira

---

68 [...] la voz alcanzó su nivel máximo, de donde ya no pasa, y comienza a decaer, por lo tanto, alcanzó su máximo y comenzó a tener problemas, y en nuestra profesión, cuando llegamos completamente al máximo, comenzamos a declinar, y la voz de él dio el máximo como barítono. Es decir, él realmente no estaba en el sitio cierto, por lo tanto, alcanzó aquel máximo y comenzó a tener problemas, y es frente a eso que muchas veces las personas no tienen inteligencia, y Paulo tuvo que verificar. Muchas voces tienen este tipo de problema, y llega un momento en que la naturaleza va a reclamar sus derechos y dice: ‘amigo mío, yo ya no quiero cantar más en esta tesitura que no es la mía, verdad?, ella reclama sus derechos, y ahí, el cantante tiene que ser lo suficientemente inteligente para ver que es lo que está pasando, ‘si yo no estoy cometiendo errores técnicos, porque es que me está sucediendo esto?’. Y muchos no tienen esa percepción e inteligencia, y continúan allí: ‘la culpa debe ser mía, la culpa debe ser mía, la culpa debe ser mía, y se quedan por ahí. En este caso él tuvo la inteligencia suficiente para percibir que por allí ya no conseguía hacer nada mas [...] Una cosa es que una persona tenga esa percepción con 19 o 20 años cuando está comenzando, y otra cosa es a los 31 cuando ya se tiene una carrera, ahí es que es realmente difícil.

69 Dos años por lo que dicen fue relativamente rápido, pero yo creía que no había tiempo para perder en mi mudanza, tanto es que la curiosidad por lo que ya dije, por la pasión mas completa que aquella de tocar piano cuando yo era Barítono, me hizo empeñar con más verdad y honestidad en esta mi nueva vocalidad.

Troufa, como su profesora en proceso de mudanza de tipología vocal, describe estas dificultades refiriendo:

*Uma voz que estava toda numa posição extremamente baixa, e foi elevar a voz toda, porque às vezes pensa-se que uma voz grande não tem que ter uma posição alta, qualquer voz tem que ter uma posição alta, a posição é a mesma em qualquer tipo de vozes, só que uma voz aguda, se não tiver uma posição alta não consegue fazer nada, uma voz grave, uma voz de barítono ou de registo médio que esteja numa posição baixa vai saindo, ele cantava tudo por aqui [assinala a zona pectoral e laríngea], por tanto foi a grande dificuldade. Foi isso e foi a respiração, a respiração teve que ser feita toda do início (entr. Troufa 2012).*

Paralelamente a los problemas técnicos, Ferreira tuvo que lidiar con las consecuencias que este cambio trajo para su vida emocional y profesional; después de haber gozado de prestigio mientras fue barítono, posteriormente a su transición para tenor, Ferreira recibió fuertes críticas y su actividad artística como cantante se vio disminuida, lo que en ocasiones le hizo dudar a cerca de haber tomado la decisión correcta al mudar de tipología vocal. Respecto a esto, expondré la narración de la problemática en sus propias palabras, extraída textualmente de una entrevista que me concedió en julio de 2011:

*[...]isto mexe com a nossa estrutura emocional não é? E mexendo com a nossa estrutura emocional, não precisamos de estar a ser reavaliados quando nos convidam para concertos, quer dizer, é natural que quando me convidem para cantar algum concerto, ou quando me convidavam -agora já não porque aperfeiçoei a minha técnica- eu fosse um tenor um bocadinho até agressivo porque eu tinha um peso vocal que era a minha segurança, e até dizem 'Ai ele as vezes canta bem, as vezes canta mal e não sei quê, e como é que nós ficamos?', não é?, onde é que ficam os nossos sentimentos? Onde é que fica a confiança e o carinho que tínhamos por pessoas que considerávamos e que depois vimos a saber que há pessoas que vão dizendo este tipo de coisas não é?, [...] era mais cómodo para mim continuar a ser Barítono, e porque é que era mais cómodo?, porque já tinha uma carreira, porque já era conhecido, porque já tinha provas dadas, porque tinha ganho muitos concursos, porque tinha gravado Cds, no fundo e como o país é pequenino já era conhecido, já tinha um trabalho numa zona até confortável, tinha bastante trabalho. Como tenor, numa reavaliação eu acho que tive uma coisa que se chama 'ter a coragem de'. Tive a coragem de arriscar, porque eu conheço muitos colegas portugueses que são Barítonos e que poderiam ter passado pela minha transição, e que com certeza não passaram porque, ou não tiveram a sorte de lhes dizer, ou também não tiveram esse chamamento, ou não tiveram a coragem. Eu acho que fui corajoso ao ponto de perder todas as oportunidades que eu teria até de contatos antigos como acabei de dizer o Teatro Nacional São Carlos que nunca mais tive nenhum trabalho lá -digo o Teatro Nacional de São Carlos porque é*

*o único teatro de ópera que temos-, mais curiosamente em termos de papeis e oportunidades como tenor, já fiz papeis principais como tenor, vários, já ganhei prémios em concursos sempre o primeiro premio e é muito interessante porque eu nas outras coisas se calhar até gravava Cds, cantava no teatro nacional, ganhava uns concursos e tinha trabalho, agora canto papeis principais, ganho primeiros prémios e não tenho trabalho. Portanto eu comecei a pensar: será que valeu a pena esta mudança? Porque no fundo o que interessa para um cantor é cantar não é? e ter trabalho, e então foi aí que tive a coragem de ir para fora e fazer umas audições, claro que muitos me disseram muito obrigado!, mas bastou um para me dizer: estamos interessados em si para que eu graças a Deus pudesse dar largas ao sonho que o próprio país não me proporcionou. [...] por isso mesmo achei muito interessante esta minha partida para o estrangeiro onde ninguém me conhece, onde ninguém sabia que eu tinha sido Barítono, onde ninguém sabia que eu tinha feito uma carreira, toda a gente me conheceu como eu sou tal e qual agora e que me disseram: sim muito bem tem estes contratos, eu acho maravilhoso poder dizer aos meu colegas e às instituições portuguesas muito obrigado por disserem às vezes coisas menos simpáticas sobre mim, porque só me deu força para conseguir aquilo que eu realmente desejava e que toda a gente deseja mais que ninguém têm a coragem de o fazer.<sup>70</sup> (entr. Ferreira 2011)*

Las críticas que Ferreira manifiesta haber recibido a raíz de su cambio de tipología vocal, fueron ratificadas por la profesora Palmira Troufa:

---

70 [...] Esto afecta nuestra estructura emocional, cierto?. Y afectando nuestra estructura emocional, no necesitamos ser re-evaluados cuando nos invitan para conciertos, es decir, es natural que cuando me invitan para cantar en algún concierto, o cuando me invitaban -ahora ya no porque perfeccioné mi técnica- yo fuera un tenor un poco hasta agresivo porque tenía un peso vocal que era mi seguridad, y hasta dicen 'Ay, el a veces canta bien, a veces canta mal y no sé qué' y como es que nosotros quedamos, cierto?, Donde quedan nuestros sentimientos?, donde queda la confianza y el cariño que teníamos por personas que considerábamos y que después supimos que van diciendo este tipo de cosas, cierto? [...] era más cómodo para mi continuar siendo Barítono, y porque era más cómodo?, porque ya tenía una carrera, porque ya era conocido, porque ya había dado pruebas, porque había ganado muchos concursos, porque ya había grabado CDs, en el fondo, y como el país es pequeño ya era conocido, ya tenía un trabajo en una zona hasta comfortable, tenía bastante trabajo. Como Tenor, en una re-evaluación, yo pienso que tuve una cosa que se llama 'tener el coraje de', tuve el coraje de arriesgar, porque yo conozco muchos colegas portugueses que son Barítonos y que podrían haber pasado por mi transición, y que con certeza no pasaron porque o nadie, no tuvieron la suerte de que alguien les dijera , o tampoco tuvieron ese llamado, o no tuvieron el coraje. Yo pienso que tuve coraje al punto de perder todas las posibilidades que tendría hasta de contactos antiguos como acabé de decir el Teatro Nacional de São Carlos donde nunca más tuve ningún trabajo -digo el Teatro Nacional de São Carlos porque es el único teatro de ópera que tenemos-, pero curiosamente en términos de papeles y oportunidades como tenor, ya hice papeles principales como tenor, varios, ya gané premios en concursos, siempre el primer lugar, y es muy interesante porque yo en las otras cosas tal vez hasta grababa Cds, cantaba en el Teatro Nacional, ganaba unos concursos y tenía trabajo, ahora canto papeles principales, gano premios y no tengo trabajo. Por lo tanto yo comencé a pensar: Será que valió la pena esta mudanza?, porque en el fondo lo que interesa para un cantante es cantar, no cierto?, y tener trabajo, y entonces fue ahí que tuve el coraje de ir para afuera y hacer unas audiciones, claro que muchos me dijeron: muchas gracias!, pero bastó uno que me dijera: estamos interesados en usted para que yo, gracias a Dios, pudiera dar largas al sueño que el propio país no me proporcionó [...] por eso mismo me parece muy interesante mi partida para el extranjero donde nadie me conoce, donde nadie sabía que yo había sido Barítono, donde nadie sabía que yo había hecho una carrera, toda la gente me conoció tal cual soy ahora y me dijeron: Sí, muy bien, tiene estos contratos. Yo creo maravillosos poder decir a mis colegas y a las instituciones Portuguesas: Muchas gracias por decir a veces cosas menos simpáticas sobre mí, porque solo me dio fuerza para conseguir aquello que yo realmente deseaba y que toda la gente desea más que nadie tiene el coraje de hacer.

*[...]eu também ouvi essas críticas em relação ao Paulo, muita gente muitas vezes nem sequer lhe dizia estas críticas para não lhe dar mais ansiedade, mais eu própria também ficava ansiosa porque achava que estava no caminho certo, não é? mas isso muitas vezes é, as pessoas acham que pronto, agora resolveu ser tenor, como alguma vez me disseram: 'Ah! Agora ao Paulo deu-lhe para ser um Tenor e tu ainda por cima estás a alimentar essa ideia', não é?, tem-se uma percepção muito errada das coisas, e as pessoas não estão habituadas a isso, quer dizer, é preferível continuarmos todos num caminho que está errado, mais estarmos ali. Se a pessoa quer mudar, é porque normalmente é leviano, criou-se um bocadinho essa lenda à volta do Paulo, foi difícil crer. E quando ele cantou pela primeira vez como tenor uma obra de grande envergadura que foi o 'Cristo no monte das Oliveiras' de Beethoven, com a Orquestra Nacional do Porto e dirigida pelo Marc Tardue, e aquilo é muito difícil; ele estava a tremer, mas eu também, acho que estava a tremer tanto como ele, porque as pessoas estavam todas vidradas em ouvi-lo, porque lhes tinha chegado aos ouvidos o feedback daquilo que ele andava a fazer. E então bom, a partir de aí já toda a gente lhe queria dar aulas, quando o ouviram, 'Que tinham umas coisas para lhe dizer, e que podia melhorar e não sei que e não sei que mais', a partir de aí todos vinham ter comigo: 'Ai tens que ter cuidado porque a posição dele ainda está muito baixa, e não sei quê e não sei que mais', e eu: Por amor de Deus, deem-nos tempo, num dia?!, deem-nos tempo. E mesmo assim há pessoas que ainda eram tão casmurras que depois de o ouvirem fazer o Don José na Carmen, ainda continuavam a afirmar que ele era um barítono. Bom, mas um barítono que conseguisse fazer um Don José?, nem mal!, menos bem como foi o caso dele. Ainda continuavam a afirmar que ele era um barítono. Por tanto foi um processo em que ele teve muita coragem (entr. Troufa 2012).*

Las opiniones respecto a la mudanza de tipología vocal de Paulo Ferreira son divergentes. En la siguiente cita extraída de una entrevista concedida en 2012, el profesor José de Oliveira López, manifiesta no concordar con la nueva vocalidad del cantante, no obstante, considerarlo su amigo y guardarle un gran aprecio:

*Eu, só espero que o Paulo esteja no bom caminho, ponha aí em letra maiúscula, sou muito amigo dele e gosto muito dele [...] Eu já não o ouço há três anos, ou dois e meio [...] desde que ele foi para Alemanha. [...] ele é muito musical, e tem uma belíssima voz, [...] mas havia ali um esforço que eu notava que ele fazia para cantar [...]. Estou a espera de ouvi-lo, e até se calhar um dia destes vou a Alemanha ouvi-lo, e espero gostar imenso. Mas o que eu ouvi, não estava de acordo. Por tanto, o que eu gostei muito dele enquanto barítono, não foi a mesma coisa enquanto tenor, nem pela qualidade, nem pela facilidade, nem até pela maneira como dizia os textos, todo isso [...]. Como barítono [...] era um aluno que sempre que eu o ouvia, dava-lhe vinte, por tanto, aí já está a resposta a dar: como tenor duvido que lhe desse vinte, a menos que ele seja agora o fenómeno que era como barítono, e se isso acontecer, fico todo contente e assumo: ok, se calhar enganei-me. (entr. López 2012)*

En última instancia, la decisión sobre su voz correspondió al intérprete, y en este caso, Ferreira, fundamentado en los motivos físicos y emocionales expuestos anteriormente, optó por un proceso de mudanza que conllevó esfuerzo y sacrificio. Se enfrentó con el difícil dilema entre: continuar con su prolífica carrera como barítono, conservando sus contactos laborales en Portugal y el prestigio como cantante forjado a lo largo de diez años de carrera profesional (esto a pesar de no sentirse identificado emocionalmente con su vocalidad). O, arriesgar y enfrentarse a un cambio de tipología vocal.

Siendo esta última la opción elegida por el cantante, tuvo que enfrentar consecuencias negativas en el inicio de su carrera como tenor, debió encarar crisis emocionales y de identidad personal y profesional, que lo llevaron a dudar de sí mismo, de sus capacidades y hasta de su vocación como cantante. Sin embargo, ese riesgo trajo también consecuencias positivas a largo plazo, como se verá en el sub-capítulo siguiente.

#### **4.5. Actividad profesional como tenor**

Después de haber transitado para Tenor en el año de 2007, Paulo Ferreira participó por segunda vez en el concurso nacional de canto Luisa Todí, convirtiéndose en vencedor absoluto del 1º lugar en la categoría masculina<sup>71</sup>.

Cantando en su nueva tipología vocal y después de haber depurado su técnica, Paulo afirma haber encontrado su identidad como cantante. Actualmente se siente realizado como intérprete de cada uno de sus personajes, y antes de cantar siempre hace una preparación no solo musical, si no también física y espiritual (Entr. Ferreira 2011). Si bien como barítono antepone el piano al canto, actualmente como tenor, su gran pasión es el canto. En sus propias palabras:

*[...] Sinto que vibro, que todo eu sou música e que estou cantando na corda certa [...]*<sup>72</sup>(Idem)

En esta afirmación, se hace evidente que, el hecho del instrumento del cantante ser él mismo, lo liga directamente a aspectos emocionales, y se genera en un todo conformado

---

<sup>71</sup> <http://www.meloteca.com/luisatodi.htm> accedido en 17-08-2012

<sup>72</sup> *[...]Siento que vibro, que todo yo soy música y que esto y cantando en la cuerda cierta[...]*

por: voz, cuerpo y alma, donde la identificación emocional con el mismo es determinante en el desempeño artístico y profesional. La emoción surge de la interrelación entre mente y cuerpo y hace parte “del alma” (Gil in Borràs 2004). Este aspecto entra en consonancia con la idea expuesto por Crofton y Fraser, referentemente a la emoción implícita en el quehacer musical:

*How can music ever be a mere intellectual speculation or a series of curious combinations of sound that can be classified like the articles of a grocer's shop? Music is an outburst of the soul*<sup>73</sup>. (Crofton y Fraser, 1985. Cit in Persson 2001, 275)

La ‘emoción’, los ‘sentimientos’, se configuran en parte esencial de la música como arte performativa, lo que se ve ampliamente reflejado y claramente asumido por el propio cantante objeto de este estudio, en la propia identificación no solamente con su voz, si no también con los papeles dramáticos específicos a que ella tiene acceso, lo que ha tenido injerencia directa en la producción artística posterior al cambio de vocalidad del mismo.

Actualmente, Ferreira cuenta con una amplia actividad concertista como tenor (Ver Anexo II), en repertorio sinfónico y oratorio donde se destacan las interpretaciones de la parte del Tenor a solo en el Oratorio *Cristo en el monte de los Olivos de Beethoven*, acompañado por la Orquesta Nacional do Porto, bajo la dirección del maestro Marc Tardue en el 2006 y la parte de Tenor solo de la 9ª sinfonía de Beethoven en la ciudad de Funchal (Madeira – Portugal), con la *Orquestra Clássica da Madeira* dirigida por el Maestro Rui Massena en el 2008, obra que posteriormente sería presentada en el grande auditorio del *Centro Cultural de Belém* y en la *Sala Suggia de Casa da Música* (Porto), con la *Orquestra Nacional do Porto* y el *Coro Gulbenkian*, dirigidos por el Maestro Marc Tardue. Interpretó el tenor solo de esta misma obra con la *Orquestra Filarmonia das Beiras*, dirigida por el Maestro Antonio V. Lourenço y con la Orquesta Classica da Madeira, dirigida pelo Maestro Rui Massena, así como también el tenor solo en “Die erste Walpurgisnacht” Op 60 de F. Mendelssohn, el tenor solo del Oratorio “La Creación” de J. Haydn, en el *Festival do Atlântico dos Açores*, con la *Coral de São José* y la *Orquestra Francisco de Lacerda* dirigida por el Maestro César Viana. (Ver Anexo II).

---

<sup>73</sup> ¿Cómo puede la música alguna vez ser una mera especulación intelectual o de una serie de combinaciones curiosas de sonido que se pueden clasificar como los artículos de la tienda de comestibles? La música es un arrebato del alma.



En el mes de Noviembre de 2010 cantó el estreno absoluto de la obra *Sete sonetos de Camões* de la compositora Anne Victorino D’Almeida, obra escrita para su voz de tenor. Estrenada en homenaje al Maestro António Victorino D’Almeida, acompanhado por la *Orquestra Metropolitana de Lisboa* bajo la dirección del maestro Alberto Roque.

A inicios del 2011 audicionó para trabajar en el teatro de Bayreuth en Alemania, con 150 tenores más para la ópera *Tosca*, haciéndose acreedor al 1º lugar por lo cual fue seleccionado. En Julio de 2011 hizo se estrenó en su carrera internacional cantando al lado de la soprano mediática rusa Anna Netrebko, en la grande sala de la *Philharmonie de Colónia*. Hizo su *Debut* operístico a nivel internacional interpretando el papel de *Cavaradossi* en la Ópera “*Tosca*” de G. Puccini, en los Teatros *Hof* (Alta Baviera), y *Selb, Fulda, Bad Kissinger e Bayreuth* (Alemanha), entre otros, recibiendo excelentes críticas por parte de la prensa y la crítica, para nombrar algunas:

*Diese “Tosca” ist exzellent besetzt; (...) der phänomenal aussingende Portugiese Paolo Ferreira als Cavaradossi (...) Stimmlich ist Ferreira über jeden Zweifel erhaben. Mit Domingo (...) hat er den verhauchten, leicht rauchigen Stimmansatz und das heldenhaft lyrische Timbre gemein.[...]*

<sup>74</sup>(Piontek in Norbayerischer Kurier, 04/X/2011)

*[...]Nach den ersten Tönen vom Cavaradossis Bilder-Arie, glaubt man seinen Ohren nicht zu trauen: Da singt ein wunderbarer Puccini-Tenor mit Glanz, Schmelz, Geschmeidigkeit und Durchschlagskraft. Ein Cavaradossi der Extraklasse, (...) gebietet über leichte Tonansprache, obertonreichleuchtende, mitunter stählerne Höhe und schmeichelndes Piano. Glanz- und Höhepunkt des Abends ist Ferreras Sternen-Arie als edel intoniertes Lamento aus Nostalgie und Glut, Sehnsucht nach Leben und sinnlicher Erinnerung.[...] <sup>75</sup>* (Brandner in Fuldaer Zeitung, 22/III/2012)

En Diciembre de 2011 Realizó un recital con canciones portuguesas, españolas y brasileiras en el teatro de *Hof* (Baviera) acompañado por el pianista John Groos, el cual recibió igualmente excelentes críticas por parte de los media, llegando incluso a ser el protagonista de una artículo entero del diario alemán *Frankenpost*, (ver Anexo IV)

---

<sup>74</sup> El elenco de esta *Tosca* está muy bien conformado[...] El fenomenal portugués Paulo Ferreira, cantando con gran facilidad, encarnó el apel de *Cavaradossi* [...] Ferreira es dueño, sin sombra de duda de una excelente voz, con [Plácido] Domingo [...] tiene en común un ligerísimo soplo, una aducción casi sutilmente roca, así como un timbre lírico y heroico. (Traducción por el profesor Vasco Negreiros)

<sup>75</sup> Después de las primeras notas del ‘aria de las imágenes’ [Recóndita armonía], casi no podemos creer en nuestros oídos: nos canta un Tenor Pucciniano, con brillo, suave legato y grande expresividad. Un *Cavaradossi* de primera clase, [...] dotado con una gran facilidad de colocación, sumando, en un solo cantante, agudos ricos en luminosos armónicos, como hechos de acero, y un ‘piano’ acariciante. El punto alto de la función, el más brillante de todos, fue el aria de las estrellas, en que Ferreira cantó, con una afinación impecable, con un lamento hecho de nostalgia y llama, anhelo de la vida y sensual memoria (Traducción por el profesor Vasco Negreiros).

describiendo paso a paso el recital y realizando favorables críticas al desempeño del artista.

El contenido de esta y otras críticas publicadas entre Septiembre de 2011 y Marzo de 2012, en los periódicos alemanes: 'Franken', 'Fuldaer Zeitung', 'Norbayerischer Kurier' y 'Frankenpost', así como también en tres sites de internet dedicados a la crítica de la ópera realizada en los teatros Alemanes: Operapoint.com, Der opernfreund.net y Opernnetz.com, fueron sujeto de un análisis de contenido, en el sentido de caracterizar a Paulo Ferreira como cantante en su de tenor y proceder a un abordaje comparativo de su contenido (Ver Anexo V).

Los artículos incluidos en el análisis de contenido, hacen referencia a las producciones: la ópera *Boris Godunov* realizada Teatro *Hof* en Marzo de 2012, a la ópera *Tosca* realizada en *Schlosstheater Fulda* en Marzo de 2012, *Tosca* realizada en el Teatro *Hof* entre Septiembre y Octubre 2011, y a un concierto a solo con acompañamiento de piano de canción española, portuguesa y suramericana realizado en el teatro *Hof* en Diciembre de 2011.

Las categorías sobre las cuales se procedió para la realización del análisis de contenido, en el sentido de contribuir para la construcción de la caracterización de la voz de Tenor de Paulo Ferreira según la prensa fueron: Su tipología vocal, sus características vocales específicas, y sus capacidades interpretativas.

En dicho análisis se evidencia una generalizada receptividad a la voz de Tenor de Paulo Ferreira, llegando a ser caracterizada en ocasiones como de 'tenor lírico' y en ocasiones como de 'tenor heroico'. Existe una convergencia en afirmar que su tipo de voz es el 'ideal para la obra operística de Puccini', por ser una voz 'flexible', que tanto puede ser 'vigorosa', como puede ser 'suave', y por 'poseer riqueza tímbrica y sonora' tanto en un '*forte*' como en un '*piano*'. Se evidencia una constante alusión a la vasta capacidad vocal del cantante, tildando su voz de 'resistente' y con una 'gran capacidad interpretativa'. (Ver Anexo V)

La preponderancia de las capacidades vocales de Ferreira evidenciada en los artículos analizados, toma una dimensión importante para este estudio, si se observa que es una apreciación realizada a su voz después de haber consumado su cambio de tipología vocal, y en un país donde su carrera como barítono fue desconocida. Estos hechos llevan a observar dicha crítica como siendo imparcial y objetiva.

Hasta la fecha de redacción de esta disertación, a menos de un año de haber hecho su debut internacional, Paulo Ferreira ya cuenta con compromisos agendados hasta el mes de Agosto del 2013 , estos compromisos incluyen conciertos y ópera en Alemania, Austria y Suiza. (Ver Anexo III)

#### 4.6. Comparación entre la actividad artística de Paulo Ferreira como barítono y como tenor.

A continuación, se realizará un cuadro comparativo de la actividad artística de Paulo Ferreira considerando los periodos de su vocalidad, con miras a establecer relaciones entre sus dos etapas vocales desde su producción musical.

Este diagrama fue realizado partir del levantamiento de la actividad artística de Paulo Ferreira en su archivo personal, que incluye programas de mano de conciertos y óperas y noticias de periódicos desde el 15 de Mayo de 1994 hasta el 8 de Abril de 2012, considerando, todavía, sus compromisos futuros confirmados hasta 2013. Su actividad artística fue sistematizada a partir de categorías, así: Concierto, ópera, oratorio, recital, audición, otros.

RECORRIDO ARTÍSTICO DEL CANTANTE PAULO FERREIRA																							
COMO BARÍTONO (De 1994 a 2004)												COMO TENOR (De 2005 a 2013)											
PRODCC.	AÑO											PRODCC.	AÑO										
	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04		05	06	07	08	09	10	11	12	13		
Concierto	4	7	11	2	5	4	4	5		1	2	Concierto		2	8	7	4	5	6	2	1		
Opera	1				1	1	2	7	3	4	2	Opera	1	1		4			10	8	12		
Oratorio	1		1	4	3	7	1	5	5			Oratorio	1	4			7	2			1		
Recital			1	3	2	3	2		3	1		Recital		1			1			1			
Audición		1	1									Audición											
Otros			2		1		1	2	1			Otros											
Total de producciones como Barítono: <b>117</b>												Total de Producciones como Tenor: <b>89</b>											
Conciertos: 45												Conciertos: 34											
Operas: 22												Operas: 37											
Oratorios: 25												Oratorios: 15											
Recitales: 15												Recitales: 3											
Audiciones: 2												Audiciones: 0											
Otros: 8												Otros: 0											
* Para el conteo se tuvo en cuenta el número de producciones en que el cantante participó, y no el número de funciones de cada una de esas producciones por temporada. Fueron incluidos los compromisos futuros confirmados hasta la fecha de elaboración de las presentes estadísticas.																							

En la tabla se observa el total de producciones en que Paulo Ferreira participó como Tenor (Entre los años de 1994 y 2004), y el total de producciones en que participó como Barítono (entre los años de 2005 y 2013) según cada una de las categorías atrás definidas.

Es de resaltar el hecho de que, en el cuadro comparativo del recorrido artístico de Paulo Ferreira, su trayecto como Barítono está comprendido por 10 años, mientras que como tenor, comprende 7 años, dentro de los cuales se incluyeron en el análisis, conciertos hasta el final del 2012, puesto que para ello me basé en la agenda confirmada del cantante.

Del análisis de la tabla anterior se concluye que, la actividad concertista de Ferreira como Barítono, fue substancialmente mayor a la misma en cuanto Tenor. Por el contrario, su actividad operática como tenor, supera generosamente a la misma como Barítono, esto a pesar de haber considerado 11 años de carrera como Barítono y 8 años de carrera como Tenor (2 menos). A su vez, en el área del Oratorio, su actividad artística como Tenor disminuyó comparativamente a la misma como Barítono. Una disminución más drástica se observa en su actividad artística en las categorías de recital, audición y otros, entre su vida como Barítono y como Tenor, pasando incluso, en estas dos últimas categorías a la nulidad.

A nivel general, se observa que, el desempeño de Ferreira como Barítono estuvo mayormente concentrado en la actividad concertista y en la interpretación de oratorio. A su vez, se evidencia que, como tenor, su actividad artística se ha proliferado mayoritariamente en el área de la ópera. Se evidencia que el volumen de su producción artística como Tenor ha sido gradualmente ascendente. Respecto a su preferencia por uno u otro género, Ferreira argumenta:

*Acerca do que prefiro cantar: Ópera evidentemente. Sim, apesar de tudo sempre gostei imenso de cantar ópera. O lied é algo muitíssimo exposto, não tanto como a ópera e os malabarismos vocais que cada um terá que fazer. No lied é preciso ter uma maturidade vocal superior e uma paz de espírito imensa para comunicar com o público e para contar as histórias que os poemas desses mesmos lieder nos transmitem. Mais, é preciso uma experiência de vida imensa. Na ópera tu és um personagem. Uma pessoa com personalidade e história que só precisas de compreender e encarnar. Em termos de preparação acaba por ser mais simples, porque é um personagem dentro de uma história específica que terá só que ter uma linha orientadora de personalidade, e deixar depois correr a história. No lied não é assim.*

*Se for um recital de lied, e normalmente são vários lieder; o interprete terá que usar as suas próprias experiências pessoais para contar as histórias que os poemas falam, e por vezes há personagens nesses mesmos poemas. Por isso é um trabalho mais exposto e mais difícil, que só a experiência neste trabalho nos dará o à vontade para o realizar.*

*Outra coisa importante é o conhecimento honesto das línguas em que os cantores se propõem a cantar nestes recitais. Não é por saber ler em alemão, em francês ou até em chinês que se pode*

*cantar uma língua... Não é possível eu cantar saudades, amor, ódio, tristeza se eu não souber como se diz estas palavras nas outras línguas, e mais, como é que as pessoas destas mesmas línguas sentem estas palavras. O amor em português, não é o mesmo amor em alemão, na sua essência é, mas na maneira de o falar com as pessoas não é. Mas isso eu tenho descoberto porque agora moro nestes países onde se fala o alemão, onde se sente em alemão, onde se pensa em alemão. São pessoas extraordinárias, mas com uma educação tão diferente da nossa que há coisas em que eles não falam como os Portugueses falam. Por isso o Lied ou as canções dentro de uma determinada língua, passam também por esta experiência de vida, de viver nestes sítios, de respirar estes ares, de perceber a língua, e de antes de mais, de ser muitíssimo honestos com o trabalho de arte que nos propomos a fazer. Digo isto, porque há recitais que quando se ouve um cantor, ouve-se o mesmo som em tudo o que ele canta e seja em que língua for. É pobre... É uma imitação de arte, não é arte pura!.* (entr. Ferreira 2012)

Como evidencia su argumento, Ferreira cuenta actualmente con una clara visión de su arte, derivada de su propia experiencia de vida, y es en esa conciencia que lo ejerce.

Su gusto personal privilegia claramente la interpretación de ópera, de ahí que vale la pena destacar el hecho de que, su actividad artística como tenor en la actualidad sea substancialmente mayor en ópera que en lied.

#### **4.7. Características de voz de Paulo Ferreira como barítono y como tenor. Análisis de un panel de profesionales del canto.**

En las fase final de este trabajo de investigación, me deparé con una nueva cuestión, relacionada con la pertinencia de analizar si existían indicios en la voz de Paulo Ferreira de una u otra vocalidad, buscando también, indagar la posibilidad o imposibilidad de implementar criterios de identificación que conduzcan a una tipología vocal definitiva en una voz con estas complejidades. Considerando que se trata de una investigación cualitativa, seleccioné un panel de especialistas para colaborar conmigo.

A través de la conformación de este panel pretendí explorar cuestiones como: Que congruencias y diferencias existen entre la percepción auditiva realizada por los profesores a la voz de Paulo Ferreira?, se evidencian en las observaciones, características comunes en la voz de Paulo Ferreira como barítono y como Tenor? Que características de la voz de Ferreira pueden configurarla como de difícil clasificación?.

Para tal fin, su voz de barítono y de tenor, fue sometida a un análisis auditivo por parte

de un panel conformado por cuatro profesores e investigadores portugueses con vasta experiencia y reconocimiento en el área del canto, la pedagogía vocal y la investigación en voz, seleccionados por mi coorientadora, la profesora Isabel Alcobia<sup>76</sup>, ellos fueron: Manuela de Sá: Investigadora en la anatomía y fisiología del canto desde 1995. En 1999 se convirtió en miembro de la fundación de voz de Filadelfia. Ha dado conciertos en numerosos países como Portugal, España, Bélgica, Francia, Estados Unidos de América, Suecia, entre otros. Actualmente, ejerce como profesora de canto en la escuela de música del *Conservatório Nacional de Lisboa*.

João Lourenço, Magister en Música por el *New England Conservatory*, Doctor en música por la *University of Texas at Austin*, ha realizado investigación en voz, abordando dominios como: la voz cantada, los procesos psico-cognitivos en la pedagogía vocal, los principios cinéticos en el uso del instrumento vocal, el entrenamiento vocal como recurso psico-terapéutico, entre otros.

Armando Possante, ejerce funciones de profesor de canto en la *Escola Superior de Música de Lisboa*, es solista del *Coro gregoriano de Lisboa* y cantante invitado del *Nederlands Kammerkoor*, habiéndose presentado en conciertos en toda Europa, Japón y América del Norte, e grabado mas de una decena de CD's.

Filomena Amaro, profesora de canto de la Escuela de Música del *Conservatório Nacional de Lisboa*. Ha dado conciertos a lo largo del territorio Portugués, Italia, Francia y España, entre otros países.

Solicité a Paulo Ferreira seleccionar dos grabaciones de interpretaciones suyas (una como Barítono y otra como Tenor), sobre el parámetro de considerarse satisfecho en referencia al desempeño registrado en cada una de ellas. Le requerí seleccionar registros que preferiblemente contaran con imagen. Las grabaciones seleccionadas por Ferreira que sirvieron de base a este análisis, fueron: La primera, como Barítono (2000), la interpretación de *Escrito a Vermelho* de la obra *Sete Canções de Albano Martins* del compositor Antonio Pinho Vargas, y la segunda, como Tenor (2009), la segunda, una interpretación del aria de Don José *La fleur que tu m'avais jetée* de la ópera *Carmen* de Bizet.

---

76 Debido al hecho de esta cuestión haber surgido en la fase final del presente estudio, no fue definido un criterio de selección específico para los profesores integrantes del panel. Para tal, me valí de la metodología etnográfica "Snowballing, y recibí la colaboración de mi coorientadora, la professora de canto Isabel Alcobia (Banks 2001, 2012)

Dichas grabaciones fueron proporcionadas al panel de profesores, solicitándoles realizar un análisis auditivo de las características vocales percibidas de cada una de ellas, a fin de dar respuesta a las siguientes cuestiones:

Cuestión A : A pesar de que el cantante esté interpretando una obra escrita para barítono, encuentra características específicas en su voz, que indiquen que puede pertenecer a un tenor?. Si la Respuesta fuese positiva, por favor, descríbalas.

Cuestión B: A pesar de que el cantante esté interpretando una obra escrita para tenor, encuentra características específicas en su voz, que indiquen que puede pertenecer a un barítono?. Si la Respuesta fuese positiva, por favor, descríbalas.

Cuestión C: Describa las características generales de la voz que escuchó en las grabaciones.

Fue instada la realización de dicha observación, siendo consciente de la subjetividad del método, pues, como ya fue referido en el capítulo 3, el análisis realizado por el profesor a la voz de sus alumnos con fines clasificatorios, es igualmente de naturaleza subjetiva.

Las respuestas dadas por los profesionales integrantes del panel, fueron sometidas a un análisis de contenido. Las categorías sobre las cuales se procedió para la realización del mismo giraron en torno a: las características auditivamente perceptibles de su voz de barítono, las características auditivamente perceptibles de su voz de tenor, las características generales de su voz, y por último, las congruencias encontradas entre la percepción de los integrantes del panel.

De las respuestas dadas por los profesionales consultados, relativamente a la voz de barítono y de tenor de Paulo Ferreira, se observa que, su voz se caracteriza por poseer un timbre ‘oscuro’, ‘profundo’ y ‘metálico’, sin embargo, con una óptima capacidad de producción de voz en los registros medio y agudo especialmente, lo que, para los profesores João Lourenço y Armando Possante, sugiere que el mejor aprovechamiento de su voz, se da en el aria de tenor (Ver Anexo VI).

De su interpretación del aria de barítono, se observa en las apreciaciones analizadas que, el recurso a las sonoridades más graves, es obtenido por medio de una manipulación del tracto vocal, lo que, consecutivamente, le permite optimizar la resonancia faríngea, y efectuar una manipulación de su timbre, en búsqueda de aproximarlo a características

propias de una voz de barítono, revelando para los profesores Filomena Amaro y João Lourenço, una ‘colocación falsa’ de barítono (Ver Anexo VI).

Por otro lado, los profesores João Lourenço, Armando Possante y Manuela de Sá refieren que, en su interpretación del aria de tenor, se observa una voz libre y natural de tenor, con características tímbricas de tenor ‘spinto’ e incluso ‘dramático’, según Armando possante y João Lorengo. Evidencia un correcto aprovechamiento de los armónicos en las regiones media y aguda, inclusive, en los agudos de tope (Ver Anexo VI)

No obstante estas apreciaciones, en el 50% de los profesionales inquiridos, declaró no haber encontrado características absolutas que revelasen un tenor en la interpretación de barítono de Ferreira, y, de igual manera, declararon no haber encontrado características absolutas que revelasen un barítono en su interpretación del aria de tenor, justificando esta imposibilidad con el hecho de Ferreira ser poseedor de una gran homogeneidad en toda su extensión vocal, y de contar un color de voz ‘oscuro’ mas al mismo tiempo ‘metálico’ y ‘brillante’ (Ver anexo VI). Las anteriores observaciones convergen en lo dicho por la profesora Filomena Amaro, cuando afirma que la voz de Ferreira es un tipo de voz que tiene ‘muchas complejidades’ y ‘muchas versatilidades’. Cabe resaltar la observación hecha por la misma, donde declara percibir una interpretación más libre y expresiva en el canto de Ferreira en cuanto tenor, dice que es en su nueva vocalidad, donde el cantor interpreta con mas ‘calor’ sus personajes y llama la atención para la subjetividad de este caso (Ver Anexo VI).

#### **4.8. Voz e identidad**

En este punto de mi investigación, se observa que, para el caso específico de voces con las complejidades y posibilidades de la voz de Paulo Ferreira, se hace necesario abordar el tópico concerniente a la identificación emocional con la voz.

Para ello, se deberá comenzar por definir emoción. Desde la perspectiva de Roland y Sloboda en su libro *Music and emotion, theory and research*, la emoción es un complejo conjunto de interacciones entre factores subjetivos y objetivos, que influyen prácticamente todos los aspectos del comportamiento humano: la acción, la percepción, la memoria, el aprendizaje y la toma de decisiones



*Emotion is the authentic expression of one's being, and is, in some sense, natural and spontaneous*<sup>77</sup>. (Juslin y Sloboda 2001, 111).

Identificación se entenderá como siendo básicamente, una jerarquía de sentidos que se despliega desde el sistema neuronal, y que es impuesta a través de la memoria, del conocimiento y de la cultura (García 2009, 87). Según García Gutierrez, todos asumimos nuestras identidades de las cuales ni siquiera tenemos forzosamente consciencia, pues la identidad no solo es algo externo, la identidad habita en el 'yo mismo' (Idem)

*'La identidad real solo puede ser sentida y no pensada. Su racionalización la destruye'* (García 2009,87).

La identidad, según el autor, no es inherente a la razón, cada individuo la construye a partir de sus experiencias interiores y exteriores.

Para el caso específico de esta investigación, los dos conceptos anteriormente mencionados convergen en la identificación emocional de Paulo Ferreira con su voz. Refiriéndolos en alusión a su decisión de mudar de vocalidad, él afirma:

*Com certeza, porque cantar é um estado de transmitir emoções [...] e eu tenho que transmitir as emoções o mais verdadeiras possíveis [...]*<sup>78</sup> (entr. Ferreira 2011)

Como fue citado en el sub capítulo 4.3, Ferreira no llegó a sentirse 'verdadero' cantando en su vocalidad de barítono, mientras que, por el contrario, como tenor encontró su realización personal y artística a pesar de las contrariedades. Es allí donde participa la psicología de la voz, la personalidad del cantante, la aceptación que la propia persona tiene de su voz. La voz realmente expresa lo que el intérprete siente, su emoción. No es un factor independiente. (Entr. Botero 2012).

Esa identificación emocional, sumada a otros aspectos anteriormente referidos, jugó un papel relevante en la decisión final de Ferreira de tomar el riesgo y asumir la mudanza. El profesor Oliveira López la considera como siendo su principal aspecto motivador:

*Emocionalmente ele certamente queria, porque quem é que não quer ser tenor?. [...] Normalmente todos os cantores querem ser tenores, e as senhoras querem ser sopranos, não*

---

<sup>77</sup> La emoción es la expresión auténtica de nuestro ser, y es, en cierto sentido, natural y espontánea.

<sup>78</sup> Con certeza, porque cantar es un estado de transmisión de emociones [...] y yo tengo que transmitir las emociones mas verdaderas posibles [...]

*estou a dizer que é sempre, mas é verdade. [...] foi uma surpresa para mim, eu sabia que ele queria ser tenor, eu sabia que ele andava a procura, não declaradamente, mas eu pressentia isso*<sup>79</sup> (entr. Lópes 2012)

Como Oliveira argumenta, la voz como instrumento, especialmente en el canto erudito, se cierne a los conceptos de emoción e identidad, lo que se deriva substancialmente de los roles operísticos atribuidos a cada tipología, y a su nivel de protagonismo. El propio Ferreira corroboró este argumento en sus declaraciones referentes a los papeles que interpretó como barítono, contenidas en el subcapítulo 4.3, por su parte, la profesora Palmira Troufa argumenta que a voz:

*É o único instrumento que está dentro de nós próprios. Qualquer instrumentista tem material que pode escolher e dizer: é aquele!, nós não. O nosso instrumento está dentro de nós não é?. Por tanto, tem que ter uma identificação perfeita entre o instrumento e o instrumentista*<sup>80</sup>. (entr. Troufa 2012)

El cantante podría considerarse un caso especial cuando se habla de identidad emocional con su instrumento, visto que 'su instrumento' en este caso, es él mismo. Es él próprio quien construye su sonoridad desde su cuerpo, es quien siente y cultiva sus propias vibraciones sonoras, su voz, inevitablemente estará ligada a sus características de personalidad, el producto final de la creación de ese sonido se verá fuertemente influenciado por dichas características.

Es en ese sentido que la aceptación y apropiación de un cantante con una voz compleja, como la de Ferreira toma un papel primordial. La auto-reconstrucción desde el análisis de si mismo, la comprensión de las propias marcas, miedos, deseos y raciocinios, posibilitan, según García, una forma de vida consecuente con el verdadero yo del individuo, aquel que le proporciona un verdadero estado de paz y felicidad:

*Una vez estemos capacitados para deshacernos de nuestra capacidad impuesta – extrañarnos de nosotros mismos como una unidad inmutable, como alguna vez señalara el esquizoanálisis- , habremos dado un paso gigante de libertad y empezaremos a disfrutar del aroma de la felicidad.* (García 2009,18)

---

<sup>79</sup> *Emocionalmente él ciertamente lo deseaba, por que quien es que no quiere ser tenor?. Él es el galán de las óperas. Normalmente todos los cantantes quieren ser tenores, e las mujeres quieren ser, no estoy diciendo que sea siempre, pero es verdad, [...] para mi fue una sorpresa, yo sabia que él quería ser tenor, sabia que el andaba en la búsqueda, no declaradamente, pero yo lo presentía.*

<sup>80</sup> *Es el único instrumento que está dentro de nosotros mismos. Qualquer instrumentista tiene la posibilidad de escoger el material que prefiere, nosotros no. Nuestro instrumento está dentro de nosotros. Por lo tanto, tiene que haber una perfecta identificación entre el instrumento y el instrumentista.*

Esa emoción es interior, tal vez una guía para la ‘esencia’ del individuo que lo hace particular en un grupo social, y puede ser o no compartida con los demás (Juslin y Sloboda 2001, 111). La música como arte performativa, está revista de complejidad, la emoción en música no es inherente únicamente al intérprete, si no también al oyente, que se configura en el receptor de esas emociones, y a su vez, en el productor de nuevas emociones propias, derivadas de la relación entre lo escuchado y sus propias vivencias.

### **En síntesis.**

En el presente capítulo se ha comenzado haciendo un despliegue de la figura del cantante Paulo Ferreira, abordando su recorrido profesional y artístico como barítono y como tenor.

Para tal se apeló a la realización de varias entrevistas, al trabajo de campo y al análisis de contenido de noticias, lo que reveló que su desempeño como Barítono en Portugal durante la primera década de su carrera fue prolífico y exitoso.

Derivado de cambios en su estabilidad vocal y contando ya con una carrera de prestigio y reconocimiento, atravesó por un proceso de mudanza vocal hacia la tipología de Tenor, basado en la propia percepción de su cuerpo y de su vocalidad, pero también en la observación y el acompañamiento de otros profesionales de la voz, específicamente del otorrinolaringólogo y de profesores de canto de gran trayectoria y experiencia. Esta mudanza demoró aproximadamente dos años en términos físicos y ‘un poco mas’ en términos técnicos. Derivado de este hecho, Ferreira afrontó consecuencias tanto positivas como negativas en el aspecto emocional, laboral y personal.

Este estudio evidenció que el desempeño de Ferreira, tanto en su vocalidad de Barítono, como en su vocalidad de tenor, fue considerado por profesores de renombre y por la crítica como excepcional, lo que se constata en la vasta producción artística que el cantante ha realizado en ambas etapas de su carrera. Su producción artística desde el año de 1994 hasta el año de 2013 fue registrada y tabulada cronológicamente en la presente investigación, con el objetivo de servir como evidencia de análisis.

Seguidamente, se efectuó un análisis auditivo de las características de voz de Ferreira, para lo cual fue seleccionado un panel de prestigiados profesores de canto e investigadores en voz cantada. Para la realización de dicho análisis, se empleó un método subjetivo por percepción auditiva, que comparte la subjetividad característica de

evaluación vocal realizado por el profesor de canto a su alumno en el método convencional. Todos ellos confluyeron en la dificultad que reviste específicamente la clasificación de la voz de Ferreira.

En el compromiso de esas subjetividades es posible sustentar que la voz de Paulo Ferreira es sin duda compleja y versátil, mas que revela características más próximas de una voz de tenor, no obstante, no quedar excluida su capacidad de interpretar repertorio de barítono, esto a pesar de recurrir a la producción de los sonidos graves a través de la relajación de la posición del tracto vocal.

En este estudio de caso, debido a la indisponibilidad del cantante, gracias a su escasa permanencia en el territorio portugués a causa de sus compromisos profesionales en el extranjero, no fue posible la realización de mediciones a través de software de evaluación acústica.

En el proceso en análisis se pudo constatar que la personalidad del cantante, y sus referentes estéticos inscritos en un gusto, en un *hábitus* (Bourdieu 1996), dieron lugar a la opción y la elección personal en lo que a su vocalidad se refiere. Elección en la que influyó no solo el factor físico y fonatorio, si no también la identificación emocional con su voz.

Este es un asunto que merece especial atención para la clasificación de voces líricas con las características de la de Ferreira, visto que la mayor parte de los profesionales a quienes compete decidir sobre la voz del cantante, no lo tienen en atención, privilegiando los hechos de orden exclusivamente vocal, y separando la voz del individuo como una unidad independiente, desligada de la emoción y la identificación.

La opción tomada por Ferreira, le acarreó dificultades más allá de su propia vocalidad, cuestiones que se relacionan con la auto-confianza, el pre-concepto social y la estabilidad laboral y emocional. Su carácter fuerte y perseverante lo llevaron a ultrapasar estas barreras, y en ultima instancia, el riesgo que decidió correr y el esfuerzo que invirtió se han visto justificados en su realización personal y en el ascenso vertiginoso de su carrera artística como tenor en los últimos dos años, especialmente fuera de Portugal, en países como Alemania, Austria y Suiza.

## CONCLUSIONES

El presente estudio de caso, en el que abordé la complejidad de la clasificación vocal en el canto erudito, me permitió acceder a un abordaje multidimensional de la voz, observándola no sólo como un evento físico, sino también desde la exploración del plano individual, de la emoción y de la identidad, e incluso, desde el plano social.

El estudio de caso único realizado en torno de la figura del cantante lírico portugués Paulo Ferreira, a pesar de providenciar un conocimiento particular, revistió gran importancia para el problema que definió mi interés, puesto que presenta semejanzas con otros cantantes líricos y permite aprender sobre un caso mayor que es común a los profesionales del canto erudito, permitiéndome explorar muchas de las cuestiones iniciales de la presente disertación.

Para el análisis de su caso, me valí, en primer lugar, de la consulta bibliográfica, con base en la cual pude hacer una contextualización teórica en torno a la clasificación vocal. Posteriormente, realicé una organización cronológica de la carrera artística de Paulo Ferreira, a partir de la exploración de su propio archivo personal y de la consulta de publicaciones periódicas y publicaciones online. De allí, pude elaborar una lista pormenorizada de su actividad artística, y de críticas de prensa que posteriormente fueron albo de análisis de contenido.

El hecho de que su vida artística se haya visto dividida en dos etapas, la primera como barítono y la segunda como tenor, y que durante las dos etapas haya logrado construir una carrera profesional prolífica, lo configuró en un caso de gran contributo para mi. De igual manera, realicé entrevistas a diferentes figuras relacionadas con este estudio de caso, o bien, con el tema de la voz en específico, de donde pude acceder a pareceres y argumentos diversos respecto de la clasificación de la voz cantada, y de las metodologías y procedimientos empleados para la realización de la misma, llevándome a puntualizar la clasificación vocal como un evento extremadamente complejo. De la observación de su caso, pude constatar que la voz es una realidad plural, resultado de la síntesis de varios aspectos físicos, técnicos, acústicos, emocionales y sociales

El estudio de caso realizado en torno del cantante, y la observación de referentes teóricos, me acercó a la problemática inherente al hecho del instrumento ‘voz’ ser un instrumento ‘humano’, por lo que, indefectiblemente, también aspectos sociales, psicológicos y emocionales influyen su desempeño y desarrollo. La voz, por si sola,

es una expresión humana y social, por eso se hace inevitable observar el instrumento-voz como un fenómeno que integra un proceso comunicacional ineludiblemente social, tal como lo planteó Travassos (2008).

### **El estudio de caso, una breve síntesis.**

El estudio de caso realizado en torno del cantante Paulo Ferreira fue organizado en cuatro capítulos. En el primer capítulo fue abordada la problemática que suscitó el presente estudio y la revisión de la literatura que sirvió como punto de partida para la realización del mismo. Esta problemática gira en torno a la clasificación de la voz cantada en el ámbito del canto lírico.

El levantamiento de la literatura producida reveló que la clasificación vocal en el ámbito del canto lírico es un problema explorado separadamente por diferentes disciplinas académicas y que tiende a subalternar el conocimiento práctico construido por cantantes y profesores de canto, como ‘subjetivo’ a favor de un conocimiento que se pretende ‘objetivo’ mediado por la tecnología.

Se tomó como problemática el hecho de que la articulación de las diferentes áreas que se ocupan del estudio de la voz, no se ha configurado todavía en una práctica corriente. , e incluso entre los propios pedagogos del canto, la articulación de técnicas y de terminologías utilizadas para el trabajo de una voz no son unánimes. La observación de la congregación de dichos aspectos generó la necesidad de analizar la clasificación vocal como un evento que reviste gran complejidad y que requiere de la junción de diversas áreas del conocimiento que le atañen.

El segundo capítulo abarca la temática específica de la voz cantada, la clasificación de la voz por tipologías determinadas en contexto del canto lírico, los criterios empleados en la realización de dicha clasificación, así como también las tipologías vocales primarias y las subdivisiones de las mismas.

Datos apurados en dicho capítulo, refirieron el hecho de que el método empleado para la clasificación vocal en el canto erudito ha permanecido casi intacto aproximadamente desde el siglo XVIII hasta la actualidad. En dicho método la clasificación vocal es responsabilidad exclusiva del profesor de canto, quien la lleva a cabo a través de una evaluación perceptivo-auditiva, constantemente reformulada a la luz del tiempo histórico y del contexto social en que vive. Vale la pena resaltar el hecho de que la

percepción es inherente al individuo y por eso difiere de persona a persona.

En lo que se refiere al momento histórico del presente estudio, esa acción es ejecutada por el profesor independientemente de su nivel de experiencia, esto a pesar de que clasificar una voz es una labor difícil que afecta a todos los niveles de formación. Como quedó documentado en este estudio a partir de los testimonios de profesionales de la pedagogía del canto, dicha dificultad se revela aún mayor, si esa clasificación es realizada a una voz que se encuentra en una etapa inicial del aprendizaje de la técnica del canto, donde el cantante no está en capacidad de explorar sus posibilidades.

De ahí que los estudios existentes consultados y los datos aportados por los colaboradores del presente estudio sugieren que este tipo de procedimiento sea realizado por un profesor con bastante experiencia y madurez; un profesor joven, conforme a lo evidenciado en este estudio, tenderá a precipitarse, cuando dar tiempo para la observación y evolución de un alumno determinado es una tarea prioritaria.

Del mismo modo, los criterios para la clasificación vocal difieren entre un profesor y otro, y el orden jerárquico es igualmente disímil dificultando la existencia de un posible consenso en pro de la sistematización de dicho proceso. Cabe entonces levantar la cuestión referente a: en que medida una clase de canto abierta a la participación de diferentes pedagogos del canto en pro del análisis de la voz de un alumno, podría ser ventajosa para ese alumno, no solo para fines clasificatorios sino también para otros numerosos aspectos?.

En el desarrollo de este segundo capítulo, pude constar adicionalmente, que la clasificación de la voz cantada es una consecuencia de los requerimientos interpretativos de las obras a lo largo de la historia de la música, volviéndose mas complicada y polémica con la importancia imputada a categorías cada vez mas detalladas requeridas por la opera, de ahí que su objetivo primario es orientar al cantante en la elección del repertorio adecuado a sus posibilidades. Sin embargo, pude observar también que las categorías operáticas agrupadas en los listados *fach* obedecen a criterios que varían con las corrientes del mercado de producción operática y, sobre todo, con el contexto histórico y social, tal como lo reveló el análisis comparativo de los ejemplos de los papeles operáticos contenidos en las guías *fach*, en donde la atribución de los mismos ha variado de una época para otra, llegando incluso a ser otorgado un mismo rol operático a tipologías vocales completamente diferentes. Considerando que a lo largo del tiempo no existió uniformidad en la relación entre determinao papel (y sus

correspondientes exigencias musicales) y la tipología vocal (que define un instrumento musical), y que en dicho proceso intervienen diferentes factores del mercado de producción operática, entre otros, surgen cuestiones como: (1) la cristalización de las categorías vocales a la luz de parámetros meramente fisiológicos no anula el dinamismo que caracterizó el periodo en análisis? (2) en que medida la reducción de los aportes de todos los agentes envueltos en dicho proceso a lo largo del tiempo, con base en un modelo asentado en el criterio de apenas un sujeto o un conjunto de sujetos, reducirá la pluralidad de aportes que han caracterizado el proceso?.

En el tercer capítulo fueron abordadas las problemáticas suscitadas a partir de la clasificación vocal desde la perspectiva de varios profesionales que trabajan con la voz (cantantes, profesores de canto y profesionales de la medicina de la voz).

Dichas problemáticas fueron organizadas en sub-capítulos de la siguiente manera: la enseñanza del canto como instrumento desde la infancia, la voz cantada desde el ámbito de la fonoaudiología y la terapia del habla , la voz como un instrumento musical en permanente construcción , y por último la clasificación de la voz cantada como resultado de un trabajo multidisciplinario.

El tipo de evaluación realizada por el profesor de canto es designada por los profesionales de la medicina de la voz como como la ‘prueba subjetiva’, ‘subjetividad’ que en la perspectiva de esos profesionales derivan casos de clasificación errónea, que según datos referidos en este estudio, no son aislados, trayendo como consecuencia para el cantante: patologías vocales, baja autoestima, pérdida de contratos de trabajo, stress, problemas de identificación emocional con su voz, depresión, entre otros.

A su vez, el análisis cuantitativo de la voz realizado a través de estudios computarizados y laboratoriales, la analiza exclusivamente desde su aspecto fisiológico y con base en parámetros igualmente demarcados por el hombre, a este tipo de análisis escapan aspectos inherentes al instrumento-voz derivados del hecho de ser este un instrumento humano, como el emocional, el social y el hecho de ser un instrumento en permanente cambio. A lo largo del último siglo, los adelantos en investigación tecnológica de la voz, han arrojado nuevos métodos de análisis, a lo que estos mismos profesionales denominan como la ‘prueba objetiva’, que abarcan la evaluación de voz realizada con recurso *softwares* de análisis acústico o a tecnología laboratorial, como los propuestos por Bennet (2010), Roers *et Al* (2007) o Cleveland (1976), entre otros.



No obstante, tampoco estos adelantos científicos son conclusivos en el tema de la clasificación vocal. La presente disertación resalta que estos métodos deben ser observados con base en el hecho de abordar la voz de manera parcial, basándose únicamente en parámetros que no son compatibles con el abordaje a un fenómeno biopsicosocial, que involucra además de la fisiología de la voz, la emoción y la identidad.

No obstante, a pesar que dichos métodos reivindican la exclusividad de la ‘objetividad’, los presupuestos teóricos y los criterios de análisis con que se construyen sus mediciones y *softwares*, son humanos y, por eso, inevitablemente subjetivos. Tales métodos también están inscritos en un tiempo histórico y en un contexto social, argumento que trae una nueva luz para las cuestiones formuladas anteriormente a propósito de las conclusiones del capítulo anterior relativamente al *fach*.

En este orden de ideas, si la evaluación de la voz se limitase a los métodos laboratoriales cuantitativos, el *fach* tendría que ser absoluto y habría permanecido inmutable a lo largo del tiempo, si de hecho pasásemos a apoyarnos exclusivamente en la tecnología o en los procedimientos ‘objetivos’ para clasificar las voces, deberíamos asumir que la clasificación vocal y la distribución de los propios repertorios para las voces deberían permanecer inalterables a través de la historia?, deberíamos asumir que la relación y el diálogo entre el tiempo, el contexto social e histórico y la producción vocal pasarían a dejar de coexistir?, deberíamos entonces asumir que el modo como las voces interpretan el papel de ópera, que ha sido dinámico, pasaría a ser cristalizado?. Esto sería entonces considerado como una ganancia para la ciencia de la voz cantada?.

Debo aclarar que esta no es una crítica al recurso tecnológico, si no a que ese recurso tecnológico sea considerado como absoluto, puesto que observa aspectos puntuales de la voz, y no consigue cuantificar por ejemplo aspectos inherentes a la propia humanidad del instrumento voz como: la identidad, la emoción, los aspectos psico-sociales inherentes a él, entre otros.

Desde la perspectiva de este trabajo de investigación, a pesar de ofrecer resultados cuantitativos, el recurso tecnológico no está en capacidad de evaluar el todo de la voz humana de manera absoluta y mucho menos con fines clasificatorios, si no que se restringe a la evaluación de aspectos particulares de su producción física, en cuanto que, la evaluación auditivo-perceptiva, por su parte, también revela limitaciones, pues

depende, como fue mencionado anteriormente, del discernimiento, experiencia y pericia del profesor.

Del análisis de los datos recogidos en el tercer capítulo, pude constatar que la articulación entre cantante, profesor y métodos científicos no son una práctica corriente, mientras que para el profesor prima el aspecto artístico en el canto, para las otras disciplinas que abordan la voz cantada prima el aspecto fisiológico del canto, subestimando el aspecto artístico inherente a este.

Según autores como García-López y Bouzas (2009), o Zumthor (1997), entre otros, el conocimiento de la voz cantada debería abordar ambos aspectos, sin embargo sostienen que en la realidad no es así, argumento que se vio ratificado en las respuestas dadas por los profesores de canto y profesionales del ramo médico de la voz entrevistados para este estudio.

Por otra parte, esta investigación evidenció como problemas adicionales relativos a la clasificación de la voz cantada, aspectos como la enseñanza del canto como instrumento en niños, quienes no cuentan con un desarrollo físico o emocional que les permita asimilar conceptos y procesos inherentes a la misma, así como también el hecho de esa clasificación vocal ser realizada en voces que se encuentran en procesos de desarrollo derivados principalmente de la edad o inestabilidad resultante de eventos endocrinos entre otros.

La voz es una realidad compleja, y como tal no puede ser reducida a una única observación, sea ella mecánica, o perceptivo-auditiva. En esta secuencia, la presente investigación evidencia que la pluralidad de intervinientes en la clasificación vocal es de suma importancia, visto que ella acarrea consecuencias para el cantante, no solo en su quehacer profesional, si no también en su vida personal. Cabe resaltar que este es un problema que afecta, principalmente, a aquellos cantantes poseedores de voces complejas y versátiles, como en casos de voces del tipo de Paulo Ferreira.

En el capítulo 4, se profundizó en un análisis de la vida artística de Paulo Ferreira, comenzando por su carrera como barítono, pasando por su época de transición vocal y por último en su carrera como Tenor.

Este análisis se basó en entrevistas realizadas no solo al cantante objeto de este estudio, sino también a profesores de canto que se relacionaron de una u otra manera con el caso. De igual manera la realización de una sistematización de la actividad artística de

Ferreira a lo largo de toda su carrera artística sirvió como base para tal objetivo.

Con el fin de poder definir las características específicas de la voz de Paulo Ferreira, se constituyó un panel de profesores de canto/investigadores en voz cantada, a fin de que realizaran una análisis de dos grabaciones de interpretaciones de Ferreira (Una como barítono y una como tenor). De este análisis se pudo concluir que Ferreira cuenta con una voz compleja, con amplias posibilidades tímbricas y de extensión. Su voz específicamente cuenta con propiedades que le permiten interpretar repertorios como barítono y como tenor, revelando sin embargo, características más próximas de la tipología de tenor, a pesar de que su fisionomía vocal le permite también, interpretar repertorio de barítono.

Este hecho se apuró en la confluencia de los profesionales que colaboraron con el análisis perceptivo-auditivo de su voz, quienes convergieron en referir la dificultad que reviste otorgar una tipología vocal a su voz en específico.

En el caso de Ferreira, su personalidad, y sus referentes estéticos inscritos en un gusto, dieron lugar a la elección personal frente a su ‘vocalidad’ (Zumthor 1997), donde influyeron además de aspectos físicos y técnicos, su parte emocional. La opción tomada por Ferreira le acarreó dificultades mas allá de su propia ‘vocalidad’, el proceso de mudanza le llevó a enfrentar cuestiones como el pre-concepto social, comprometió su estabilidad laboral y emocional y su auto-confianza, no obstante, como el mismo declaró, lo llevó, en última instancia a encontrar su realización no solo profesional si no, por encima de todo personal.

De allí que la ‘clasificación vocal’ se revela como siendo un hecho imperativo, inevitablemente clasificar es reducir, es decir ‘clasificación vocal’ es un concepto paradójico que puede llegar a penalizar al cantante poseedor de una voz más compleja, el tipo de voz que por lo general es albo de una apreciación, evaluación o diagnóstico clasificatorio mas difícil de ser conclusivo. Por ello, requiere de más observación, una observación más continua, más persistente, más madura, a fin de evidenciar la manera en que esa voz determinada evoluciona, sin precipitación. De allí observo que sería importante edificar una discusión en torno de la voz como un instrumento único, individual y revestido de subjetividad.

Del caso estudiado me surge un nuevo cuestionamiento concerniente exactamente con la especificidad de la relación que, en el cuadro artístico del canto y en el cuadro fisiológico-tecnológico del canto, se establece entre profesor y alumno, donde surgen

cuestiones como: si esa relación establecida permite un espacio para que el propio alumno opine con respecto a la propia clasificación de su voz?, o si el mismo puede decidir sobre los papeles con los cuales se identifica?, y hasta que punto esto será deseable o no?.

En síntesis, la clasificación vocal es una realidad exclusiva de la voz como instrumento profesional y es un evento que pone en riesgo al propio cantante, visto que su carrera depende directamente de su voz y del modo como consigue trabajar con ella. Esta clasificación vocal contrario a ser absoluta es un proceso, no solo individual, si no también social.

Se hace necesario tener presente que la voz humana está en constante desarrollo, mudando a lo largo de la vida del individuo, y en ella, además de los aspectos fisiológicos infieren factores de orden emocional que se relacionan a su vez con cuestiones ligadas a la identificación del interprete, no solo con su propio instrumento vocal, si no también entre si mismo y lo que está representando en los papeles de ópera. Este aspecto específico, a pesar de no poder ser decisivo a la hora de clasificar una voz -visto que la opera presupone la representación de roles diversos-, tampoco puede ser ignorado porque tiene un peso que es innegable en este asunto.

Paulo Ferreira, el cantante lírico que definió el rumbo de esta investigación, actualmente cuenta con un mayor suceso como tenor de lo que tenía como barítono, especialmente en países como Alemania, Suiza y Austria, esto a pesar haber consumado primeramente una carrera prolífica como barítono en Portugal y de ser un barítono espléndido, como el propio panel de profesores que analizó sus grabaciones lo consideró. Su voz fue clasificada diferenciadamente por profesores de gran mérito. Esta dualidad de evaluaciones se justificó con el hecho de que Paulo Ferreira posee una voz ‘voz grande’<sup>81</sup>, y en -según las apreciaciones dadas por los profesores colaboradores de este estudio-, el hecho de ser una voz ‘metálica’, con un timbre ‘denso y oscuro’ y con ‘homogeneidad de registros’. De cara a esta posibilidad, Paulo Ferreira pudo escoger la voz con que más se identificaba.

Cabe entonces cuestionar hasta que punto este evidente suceso en su carrera internacional como tenor se debe a la plena identificación emocional que declaró sentir con su ‘vocalidad’ actual?. Con base en los resultados obtenidos del presente estudio, e

---

<sup>81</sup> Terminó émico utilizado en el canto lírico. Según Kayes y Fisher describe a una voz con ‘wide core or thick sound’ (2002, 26)

incluso, más específicamente a sus declaraciones, podría deducirse que en el caso particular de Ferreira, la identificación con su voz se constituyó en un aspecto decisivo a este respecto.

### **Factores en juego en el proceso de clasificación vocal: Una perspectiva crítica.**

De el presente estudio se puede concluir que la voz, que en su humanidad fue apropiada por la música como un instrumento, escapa al análisis fragmentado de las varias disciplinas y técnicas que de ella se ocupan (Zumthor 1997).

A pesar de estar presente en todas las culturas (Finnegan 2008, 15), la voz cantada consiste, según Sundberg, en un objeto fluido que escapa a todas las tentativas de definición (Sundberg 1987, 2). De cara a esta dificultad, Sundberg focalizó su investigación en el ‘órgano vocal’, es decir, en las estructuras fisiológicas activadas en la producción de la voz cantada, considerando en esa categoría : el sistema respiratorio (‘compresor’), los pliegues vocales (‘osciladores’), las cavidades óseas y cartílagos (‘resonadores’) (Sundberg 1987, 3). No obstante, como refiere críticamente Silva Davini, a pesar de que Sundberg circunscribió el estudio de la voz a su dimensión de instrumento, reconoce que ‘el desempeño de la glotis, definda por el como ‘oscilador humano’, se ve afectada por las emociones (Sundberg 1987, 87 cit. in Davini 2008, 309).

La constatación del impacto de las emociones en la producción de la voz, cuestiona la dimensión meramente instrumental y fisiológica de una voz una vez que, como refiere Davini ‘las emociones afectan a los instrumentistas y no a los instrumentos’ (Ibid). Es decir, las emociones son del dominio del cuerpo de un sujeto que canta. A su vez, Kristin Linklanter en un estudio relativo a la voz en el contexto del *performance* teatral, se interroga sobre si un ‘instrumento humano’ puede ser considerado un ‘órgano’, en la medida en que la voz emerge y gana sentido en un determinado ambiente humano (Linklanter 1976, 40 y 171). Continuando en el ámbito de los estudios sobre la voz en el contexto del *performance* teatral, destaco las conclusiones de Cicley Berry cuando sustenta que en el proceso de producción vocal ‘lo que es corporal en la textura vocal es tan importantes como lo que la condiciona externamente’ (Berry 1993, 7). Cicley Berry comprende la voz en la convergencia de cuatro dimensiones: psicológica, social,

fisiológica y anatómica (Ibid). Los aportes teóricos anteriormente citados van al encuentro de la experiencia profesional de Palmira Troufa. En el capítulo 3, la prestigiosa profesora de Canto Palmira Troufa, reveló no ser posible enseñar canto a un niño porque este no está en capacidad de trabajar con base en las ‘imágenes mentales’ necesarias a la producción vocal entr. Troufa 2012). De hecho, la voz se encuentra integrada en el cuerpo de un sujeto social e históricamente situado.

Estudios teóricos y la experiencia de Troufa advierten la dimensión corporal y subjetiva del sujeto cantante. Esta perspectiva refuerza la importancia del análisis ‘subjetivo’ asentado en la experiencia de largos años y en competencias específicas, presenta las apreciaciones tomadas como ‘objetivas’, siendo mas parciales, basadas en la reducción de la voz a un aparato fonador independiente del ‘organismo’ del cual emerge. Sin embargo, si los estudios sobre la voz, como los de Sundberg atrás referidos, tendieran a objetivar la voz desintegrada del sujeto en que habita, estudios mas recientes han comenzado a extender esa dimensión al introducir en el análisis la voz (ya no aislada en órganos) integrada en un sistema de comunicación y en un contexto social e histórico definido (Davini 2008, 313).

En esta perspectiva, los datos relativos a la voz recogidos parcialmente podrán ganar relevancia si fueran integrados en un abordaje holístico, como será explorado más adelante.

En el estudio desarrollado en el ámbito de esta disertación, fueron identificados por mis colaboraores otros factores que dificultan el proceso de clasificación vocal, como la ausencia de evaluación cooperativa, entre pares, con la poca experiencia del profesor en inicio de carrera y con la edad del cantante en el momento de la clasificación vocal.

Sumado a esto, la terminología empleada para la clasificación vocal, los criterios en los cuales se basa cada profesor para clasificar una voz, y el orden jerárquico de los mismos, varía entre un profesor y otro, como el caso de Paulo Ferreira, analizado a lo largo de esta disertación lo documentó. Incluso la forma de cantar no es unánime, pues se deriva del aprendizaje de la técnica manado de las diversas pedagogías del canto y de la propia experiencia del intérprete.

De hecho, conforme a lo que se puede evidenciar en las observaciones hechas por el panel de profesores a la voz de Paulo Ferreira, la descripción de la voz realizada por pedagogos del canto recurre a un léxico metafórico, es decir, no apela a términos

objetivos o absolutos, lo que de hecho crea una gran dificultades a todo el proceso de evaluación vocal y clasificación de la voz.

No obstante, este universo semántico metafórico, que desde la mirada externa se configura como vago e impreciso, es sede de un sentido específico en el cuadro comunicacional de los cantantes profesionales. A la luz de la teoría semiótica, tal como fue formulado por Carles Sanders Peirce (1839-1914), diferentes tipos de signos establecen distintas relaciones con el objeto representado. En lo que se refiere a la música y a las artes en general, prevalecen signos del tipo icónico e indexal ‘com a sua propensão para disparar a imaginação e criar efeitos sensórios, emocionais e físicos’ (Turino 2008, 13), cuyo sentido está enraizado en las experiencias vividas, en la vida social de ese universo comunicacional. Siendo una realidad cotidiana en el ámbito del canto lírico, este es un tema en torno del cual se debe crear a futuro una discusión más extensa y pormenorizada. Al ‘desplegar la imaginación’ las metáforas usadas por los profesionales del canto revelan la complejidad de la realidad en observación.

### **El canto lírico: entre el arte y la ciencia.**

En los años 60's y 70's del siglo XX, dos autores problematizaron el concepto música al inscribir su definición en el espacio cultural y en el tiempo histórico a que se refería. Ellos fueron Alan Merriam y John Blacking. El primero sustentaba que la música debía ser comprendida ‘como cultura’ (Merriam 1964), mientras que el segundo afirmaba que la música son sonidos ‘humanamente organizados’ (Blacking 1973). Sin embargo, ninguna de las dos definiciones hace referencia explícita a la dimensión *performativa* de la música, es decir, a la experiencia en un marco temporal y secuencial.

Ruth Finnegan en un estudio sobre los ‘géneros vocalizados’ en diferentes partes del mundo, sustenta que en el momento de la experiencia el *performance* apela a las connotaciones, memorias comunes a los participantes y que ‘a arte encontra-se não exactamente – ou concerteza não exclusivamente – na frágil reprodução unilinear numa página escrita, mas nas modulações e artes da(s) voz(es) em performance’ (Finnegan 2008, 22).

El canto lírico, como ‘género vocalizado’, emerge en el flujo del *performance* en junción con la experiencia relacional y procesual del presente con las múltiples

experiencias anteriores de cada uno de los participantes. En un estudio sobre la voz, Paul Zumthor cita a Merleau-Ponty para enfatizar la acumulación de conocimientos relativos a la sensación que caracteriza el *performance*, conocimientos que ‘não afloram ao nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói’ (Zumthor 1997, 78). Las artes *performativas* encierran así una dimensión no objetivable en curso lineal textual.

La clasificación vocal, al ser un ítem en el proceso performativo del canto lírico, en el contexto de la música erudita integra esa práctica creativa abierta, no traducible de manera lineal por una ciencia que se considere circunscrita a la objetividad (Freeman 2010, 5-10). Este problema viene siendo discutido en las ciencias humanas, en el marco de los llamados estudios cualitativos (Coutinho 2011). Han sido propuestas nuevas teorías y métodos más ajustados a las situaciones específicas de la realidad en estudio. De entre las teorías destaco la perspectiva fenomenológica. De hecho, una dimensión mas recientemente explorada en el ámbito de la voz se encuentra en el cuadro de la fenomenología, donde es comprendida como una totalidad de un cuerpo en acción. Este abordaje transgrede por mucho las dimensiones físicas –del órgano o instrumento- , e inclusive, comunicacionales (por ejemplo, exploradas en el ámbito de la semiología, que pueden incurrir en la reducción de la voz a su utilización). La voz, como refiere Davini ‘habita cuerpo y lenguaje’ (Davini 2008, 314).

Relativamente a los métodos, se observa el rechazo de la postura del paradigma positivista asentado en la pretensa ‘objetividad’ del sentido, a favor de una posición relativista en el cuadro de una epistemología subjetivista (Ibid). En lo que se refiere específicamente a los estudios en música, Mário Vieira de Carvalho recuerda que se deben desenvolver instrumentos de análisis que le permitan aprender la ‘complejidad relacional’ de su objeto (Carvalho 1999, 17). Desde su punto de vista, las configuraciones de sentido musical surgen como configuraciones relacionales, modificables, sujetas a inversiones y a quiebres o erosiones de sentido a través de (des)/(re) semantizaciones, en articulación con las dimensiones estructurales y funcionales de varios contextos (Ibid 18). Esto porque, como bien lo dice, la música existe y emerge en sistemas sócio-comunicacionales que interactúan con otros sistemas del medio (Ibid. 15). Sustenta que los mitos de ‘arte pura’ y de neutralidad del sujeto epistemológico fueron abalados por la constatación de que todo el sujeto es un yo social



contextualizado. De allí emana, según Mário Vieira de Carvalho, un ‘conflicto hermenéutico de interlocutores’ que denota la necesidad de una estructura dialógica que no se confine al estricto juicio intersubjetivo, sino que valide el ‘hacer hablar’ las fuentes y confiera a la perspectiva intercultural un estatuto epistemológico equivalente al del investigador (ibid.).

Esta disertación acudió al estudio de caso realizado en torno a Paulo Ferreira, que evidenció la problemática impulsora de esta investigación. Este proceso se apoyó, además, en diálogo con profesores y con otros profesionales de áreas relacionadas con el canto, así como también, en estudios sustentados en la observación del ‘órgano vocal’. Como resultado de la junción de estas diferentes vertientes, fue posible constatar que la voz se encuentra influenciada por aspectos emocionales, de identificación del individuo con la misma y con parámetros estéticos adquiridos de su entorno, así como también, por parámetros sociales, culturales e históricos.

Por lo tanto, conforme a lo apurado por el presente estudio, en la clasificación de una voz cantada debe participar un equipo multidisciplinario que, si bien no será tan preciso para voces que evidencian características claras, es perentoria en voces como la de Paulo Ferreira: complejas y versátiles, que desde temprano revelan capacidades y referentes para los agudos y para los graves indiciadores de una clasificación vocal-.

En dicho equipo multidisciplinario, el papel de profesores de canto experimentados reviste una gran importancia, así como también el cantante cuya voz se procederá a analizar. Dependiendo del tipo de voz, otros intervinientes pueden contribuir para una más eficaz clasificación vocal: un foniatra, un fonoaudiólogo, o un terapeuta del habla, así como también un otorrinolaringólogo. Para ello, y conforme fue afirmado por los profesionales entrevistados, se hace necesario unificar conceptos, y establecer una relación colaborativa dentro del propio equipo de trabajo.

El papel del cantante en la definición de su voz referido por Oliveira Lopes, condujo a una importante conclusión de esta disertación. La voz es construida, no existen voces ‘naturales’. La presente investigación documentó que la pretensión de crear un modelo de análisis objetivo de la voz puede estar basada en un equívoco: la búsqueda de la voz ‘natural’. Toda voz es construida, y en esa construcción intervienen la sociedad y el individuo. Los aportes tecnológicos son un elemento más que participa en este proceso. Como se constató durante este estudio, la clasificación vocal es una realidad instaurada

y adaptada al canto lírico, sin embargo, desde el análisis de los datos apurados, la voz no es un objeto, la voz se integra en el ser humano, en un individuo con una personalidad propia, forjada de acuerdo al contexto social e histórico en el que se encuentra inmerso.

De igual manera, el canto lírico es una realidad artística y dinámica, por lo cual la voz no puede ser reducida o cristalizada a un determinado parámetro, no puede ser medida exclusivamente en un número, ni demarcada definitivamente en un espacio temporal determinado. Por lo tanto, conforme a su complejidad, cuanto más diálogo y análisis haya en torno de ella, más próximos estaremos de su comprensión.

De esta manera, este trabajo de investigación se configura en un primer paso para un análisis más profundo, el cual pretendo adelantar futuramente en el contexto de otros estudios, y espera crear una discusión en torno de la voz como un instrumento musical humano, físico, psicológico, emocional y social, en búsqueda de respuestas a preguntas como: Cómo se explica la dificultad en verbalizar la percepción auditiva de la voz por parte de profesionales con gran experiencia en el canto lírico?, Porqué esos profesionales no son unánimes en esas apreciaciones?, es posible crear una sistematización la terminología utilizada en la evaluación y clasificación de la voz cantada en pro de establecer un lenguaje común, no sólo para cantantes y profesores de canto, sino también para otros profesionales del área de la voz (foniatras, fonoaudiólogos, terapeutas del habla y otorrinolaringólogos, entre otros)?, esta sistematización podría contribuir para la comprensión de las dimensiones emocionales y sensoriales de la voz?, es factible la instauración de equipos pluridisciplinarios en torno al trabajo de la voz cantada?, se podrán obtener resultados positivos evidentes como consecuencia de la intervención de dicho equipo en el proceso clasificatorio, en el desarrollo vocal del cantante y en su capacidad *performativa*?. Estas cuestiones requieren una discusión más extensa, que abarque no sólo lo que es la música como arte (el canto en particular), sino también lo que es la ciencia en el ámbito de los estudios cualitativos.

Por lo pronto cabe citar las palabras de la profesora de canto Palmira Troufa: “Respecto de la clasificación vocal, nadie tiene verdades absolutas”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Libros

- Alonso Ruiz, Amelia. 2011. *La voz humana*. Madrid: Vision Libros.
- Banks, Marcus. 2001, 2012. *Visual Methods in Social Research*. London: Sage publications.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press
- Berry, Cecily. 1993. *Voice and the Actor*. London: Virgin Books.
- Bordieu, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil
- Borràs i Català , Vicent. 2004. *Psicología económica y del comportamiento del consumidor*. Barcelona: Editorial UOC
- Bustamante Carmen. 2007. *El cantante Lírico*. In Bustos Sanchez, Inés (Ed) *La voz: La técnica y la expresión*. Barcelona: Editorial Paidotribo (89-114)
- Bustos Sanchez, Inés. 2007. *La voz: La técnica y la expresión*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1999. *Razão e sentimento na comunicação musical – estudos sobre a dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'água.
- Coutinho, Clara Pereira. 2011. *Metodologias de Investigação em Ciências Sociais e Humanas Teoria e Prática*. Coimbra: Almedina.
- Davini, Silvia Adriana. 2008. *Voz e palavra – Música e ato Palavra cantada ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras
- Finnegan, Ruth H. 2008. *O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance?* In *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Matos, Cláudia, Travassos, Elizabeth, Medeiros, Fernanda Teixeira de (Ed.) Rio de Janeiro: 7Letras (15-43)
- Freeman, John. 2010. *Blood, Sweat & Theory*. London: Libri Publishing.
- Howard, Elisabeth. 2006. *Sing!*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.

- Jackson-Menaldi, Maria Cristina. 1992. *La voz normal*. Buenos aires: Editorial Médica Panamericana
- Juslin, Patrik N. y Sloboda, John (Ed). 2001. *Music and emotion: theory, research*. New York: Oxford University Press
- Kayes, Gillyanne, Jeremy Fisher. 2002. *Successful Singing Auditions*. New York: Routledge
- Kloiber, Rudolf. Konold, Wulf. Maschka, Robert. 2011. *Handbuch der Oper. 13 Ed* Kassel: Bärenreiter
- Kobbé, Gustav. 2012. *The Complete Opera Book; The Stories of the Operas, Together with 400 of the Leading Airs and Motives in Musical Notation*. New York: General Books.
- Lessard-hébert, Michelle; Goyette, Gabriel; Boutin, Gérald. 2008. *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. (Trad portuguesa). Lisboa: Instituto Piaget.
- Linklater, Kristin. 1976. *Freeling The natural voice*. New York: Drama Book Publishres.
- Merriam, Alan. 1964. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press
- Miller, Richard. 1996. *The structure of singing. Systema and Art in Vocal Thechnique*. Belmont: Wadsworth Group.
- Moura Aguiar, Marígia Ana de Madeiro, Francisco. 2007. *Em-TOM-ação. A prosódia em perspectiva*. Recife: Editorial Universitária UFPE.
- Pacheco, Alberto. 2006. *Canto antigo italiano. Uma análise antiga: dos tratados de canto*. São Paulo: Annablume.
- Persson, Roland S. 2001. *The subjective world of the performer*. In Juslin, Patrik N. y Sloboda, John (Ed), *Music and emotion: theory, research*. Califrnia: Okford University Press. (275-287)
- Poirier, Clapier-Valladon e Raybaut. 1999. *Histórias de Vida*. Lisboa: Celta Editora.

- Salgado, A. 2004. *Retinking Voice Evaluatios in singing*. In J. W. Davidson (Ed.). *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher, and Listener*: Ashgate Publishing, Ltd. (193-199)
- Serra, Joan S. Ferrer. 2008. *Teoría, anatomía y práctica del canto*. Barcelona: Herder Editorial
- Smith-Ágreda, José Maria. 2004. *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*. 2ª Ed. Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2007, 1ª ed. 1987. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa e Menezes, Maria Paula (orgs.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina
- Stake, Robert E. 2009. *A Arte da investigação em estudos de Caso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbembkian.
- Stevens. 2000. *Acoustic phonetics*. Cambridge: MIT Press
- Sundberg, Johan. 1987. *The science of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Travassos, Elizabeth . 2008. *Um objeto fugidio: Voz e “musicologías”*. In *Palavra Cantada. Ensaio sobre poesia, música e voz*. Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Mendeiros (Ed.) Rio de Janeiro: 7Letras (15-43).
- Tullón Arfelis, Carme. 2005. *Cantar y hablar*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Tullón i Arfelis, Carme. 2000. *La voz: Técnica vocal para la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Yin, Robert K. 2003. *Estudo de caso. Planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman
- Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Companhia das Letras.

## Tesis y Disertaciones

- Cotton, Sandra. 2007. *Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization*. Tesis doctoral, D.M.A.
- Lamarche, A. M-J. 2009. *Putting the Singing Voice on the Map - Towards improving the Quantitative Evaluation of Voice Status in Professional Female Singers*. Tesis doctoral, KTH CSC.
- Moreno Quintero, María Inés. 2006. *Clasificación fonatoria de la voz cantada y su relación con la clasificación musical en cantantes líricos del conservatorio Vicente Emilio Sojo. Barquisimeto Estado Lara*. Tesis de especialización no publicada. Universidad centrooccidental ‘Lisandro Alvarado’ Decanato de Medicina. Barquisimeto, Venezuela.

## Artículos científicos

- Bennett, Gerald, Rodet, Xavier. 1989. *Synthesis of the singing voice*. In *Current directions in computer music research..* MIT Press Cambridge (19-44).
- Cleveland, Thomas F. 1977. *Acoustic properties of voice timbre types and their influence on voice classification*. The journal of the acoustical society of America. 61(6): 1622-1629.
- Elgström, E. 2002. *El fonetograma como instrumento objetivo de análisis y evaluación de la voz. Principales aplicaciones en el campo de la música y de su enseñanza*. Eufonia. Didáctica de la Música 24: 80-88.
- García-López Isabel y Bouzas, Javier Gavilán. 2009. *La Voz cantada*. Acta Otorrinolaringológica Española, 61(6): 441-451.
- Higin, Paula. 2004. *The apotheosis of Josquin des Prez and other mythologies of musical genius*. Journal of the American Musicological Society 57: 443-510.
- Ruskin e Rice. 2012. *The Individual in Musical Ethnography*. Ethnomusicology. 56(2): 299-319.
- Lacabe, M. I. Uzcanga et al. 2006. *Voz cantada*. Revista Médica universal Navarra 50(3): 49-55
- Lamarche, A, Ternström, S., & Pabon, P. 2010. *The singer's Voice Range Profile: Female professional opera soloists*. Journal of Voice, 24(4): 410-426.

- Lamarche, A., Westerlund, J., Verduyck, I., & Ternström, S. 2010. *The Swedish version of the Voice Handicap Index adapted for Singers*. Logopedics Phoniatrics Vocology, 35(3): 129-137.
- Lamarche, A., Ternström, S., & Hertegård, S. 2009. *Not just sound: supplementing the Voice Range Profile with the singer's own perceptions of vocal challenges*. Logopedics Phoniatrics Vocology, 34(1): 3-10.
- Lamarche, A., & Ternström, S. 2008. *An exploration of skin acceleration levels as a measure of phonatory function in singing voice*. Journal of Voice, 22(1): 10-22
- Monzo, C, Alías F, Iriondo I, Gonzalvo X, y Planet S. 2007. *Discriminating Expressive Speech Styles by Voice Quality Parameterization*. International Congress of Phonetic Sciences. Saarbrücken: 2081-2084
- Roers Friederike, Mürbe irk y Sundberg Johan. 2007. *Predicted singers' Vocal fold lengths and voice classification – A Study of a X-Ray Morphological measures*. Journal of voice, 23(4): 408-413.
- Rothman, Howard B, Dias Josw A. Y Vincent, Kristen E. 2000. *Comparin historical and Contemporary Opera Singers with Historicals and contemporary Jewish Cantors*. Journal of voice, 14(2): 205-214
- Valentim Freitas, Amanda, Côrtes Guimarães, Marcela y Gama Côrtes, Ana Cristina. 2010. *Análise espectrográfica da voz: efeito do treinamento viual na confabilidade da avaliação*. Revista da sociedade brasileira de fonoaudiologia. 15(3): 335-342.

### **Fuentes cibernéticas**

- Patmore, David (s.d.) Carlo Bergonzi, Artist. Ing, accedido en Mayo de 2012

## Discografia

- António Pinho Vargas . 2001. *Versos*. Strauss
- Eurico Carrapatoso. 2004. *Porta Férrea*. CD Public-Art
- António Pinho Vargas. 2003. *Ópera Os dias Levantados*. EMI Music

## Filmografia

- Paulo Ferreira, Barítono . 1996. *Chanson a boire*. Ravel. [No editado]
- Paulo Ferreira, Barítono. 2000. *Sete Canções de Albano Martins, nº 7 Escrito a vermelho*. António Pinho Vargas [No editado]
- Paulo Ferreira, Tenor. 2007. *La fleur que tu m'avais jetée* - Carmen G.Bizet [No editado]
- Paulo Ferreira, Tenor. 2010. *Sete Sonetos de Camões*. Anne Victorino d'Almeida. [No editado]



## Índice de Entrevistas

- Paulo Ferreira. Cantante profesional, entrevista realizada en su residencia el día 11/06/2011
- Paulo Ferreira. Cantante profesional, entrevista realizada en su residencia el día 23/08/2011.
- Paulo Ferreira. Cantante profesional. Conversas informales presenciales y vía *email* entre Junio de 2011 y Noviembre de 2012.
- Libia Maria Botero Tobón, Fonoaudióloga, entrevista realizada a través de *Skype* el día 12/02/2012.
- Palmira Troufa. Profesora de canto del *Conservatório de Música do Porto*, entrevista realizada em el Conservatório de Música do Porto el día 12/05/2012.
- André Araujo, Terapeuta del habla, profesor adjunto de la *Escola superior de tecnologias da Saúde do Porto do IPP* en el área de Terapia del Habla. Entrevista realizada em la sede de la *Escola superior de tecnologias da Saúde do Porto* 15/07/2012.
- José de Oliveira Lopes, Professor de canto jubilado de la *Escola Superior de Música e das Artes do Espectaculo do Porto*, entrevista realizada em la ciudad de Porto el día 10/08/2012.
- Filomena Amaro. Profesora de canto de la Escuela de Música del *Conservatório Nacional de Lisboa*. Entrevista realizada via email el día 08/10/2012.
- Armando Possante. Profesor de canto en la *Escola Superior de Música de Lisboa*. Entrevista realizada via email el día 08/10/2012.
- João Lourenço. Proesor de canto, Magister en Música por el *New England Conservatory*, Doctor en música por la *University of Texas at Austin*, Entrevista realizada via email el día 08/10/2012.
- Manuela de Sá. Profesora de canto de la Escuela de Música del *Conservatório Nacional de Lisboa*. Entrevista realizada via email el día 08/10/2012.

## ANEXOS.

### Anexo I. Historial artístico de Paulo Ferreira (Barítono)

BARITONO – PAULO FERREIRA (1994 a 2004)						
FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
14-05-1994	Concerto. Canto e piano	Canção alemã, italiana, portuguesa, arias antigas.	Caldara, Scarllati, F. Durante, Martini, Gluck, Bach, Schumann, Wolf, C. Carneiro, Freitas Branco, Artur Santos, Verdi.	Barítono	Salão do convento dos Lóios. Santa Maria da Féria. (Portugal)	
08-06-1994	1º CONCERTO Orquestra de jóvens de Santa maria da Feira. Academia de música de Santa maria da Feira.	Coral da cantata 147. Panis Angelicus.	J. S. Bach	Barítono	Auditório da academia de música de Paços Brandão. Paços Brandão. Portugal	Carlos Fontes (Maestro) Orquestra de Jovens de Santa maria da Feira.
09-06-1994	1º CONCERTO Orquestra de jóvens de Santa maria da Feira. Academia de música de Santa maria da Feira.	Coral da cantata 147. Panis Angelicus.	J. S. Bach	Barítono	Igreja Matriz de Santa Maria da Feira. Santa maria da Feira. Portugal	Carlos Fontes (Maestro) Orquestra de Jovens de Santa maria da Feira.
02-07-1994	CONCERTO Final do curso livre de canto. Prof António Salgado. Universidade de Aveiro.	Widmung. Ich Liebe Dich. Dio di Guida.	R. scumann. Grieg. G. Verdi.	Barítono	Conservatório de música de Aveiro. Aveiro. Portugal	Florence Lobo (Piano)
17,18,19,20-12-94	ESPECTÁCULO MULTIDISCIPLINAR. Dança, música e teatro. Companhia de dança Kale	A lenda de Gaia.	Adaptação livre dos textos de João Vaz-1601 e Almeida Garret-1845 por Alexandre Rivondi e Evandro salles.	Barítono	O Espaço Sandeman. Vila nova de Gaia. Portugal.	Hugo rodas (Direcção geral)
08-07-1994	OPERA. Audição final. Escola de música do centro social Dr. Crispim T.B. Castro. <i>Participação especial.</i>	As Bodas de Fígaro	W. A.mozart	Fígaro	Salão de Festas São Miguel. Santa Maria da feira, Portugal	Otilia Sá (Piano)
14-03-1996	Concerto. Canto e piano	Canção alemã, italiana, portuguesa, arias antigas.	Caldara, Scarllati, F. durante, Martini, Gluck, Bach, Schumann, Wolf, C. Carneyro, Freitas Branco, Artur Santos, Verdi.		Museu municipal de Santa Maria da Feira (Salão do convento dos Lóios)	Leonilde ramos, Piano
28-06-1995	AUDIÇÃO do Curso Livre de Canto. Prof. J. oliveira Lopes. ESMAE. IPP	Oratoria, Canção espanhola	Rossini, Händel, Falla		Salão nobre da ESMAE Porto (Portugal)	Maria Teresa Xavier, piano

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
12-07-1995	CONCERTO	Arias de opera	Stradella, Weber	Barítono	Auditório da academia de música de Paços Brandão. Paços Brandão. Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
13-07-1995	CONCERTO	Arias de opera	Stradella, Weber	Barítono	Auditório da academia de música de Paços Brandão. Paços Brandão. Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
14-07-1995	CONCERTO	Arias de opera	Stradella, Weber	Barítono	Auditório da academia de música de Paços Brandão. Paços Brandão. Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
15-07-1995	CONCERTO	Arias de opera	Stradella, Weber	Barítono	Auditório da academia de música de Paços Brandão. Paços Brandão. Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
03-08-1995	CONCERTO	Oratória.	Francesco Durante, César Frank, Beethoven, Stradella	Barítono	Igreja Parroquial de pardilhó. Estarreja, Portugal	Nuno Alexandrino, Órgão
16-08-1995	CONCERTO	Lied, e árias de Ópera	F. Grieg, W. A. Mozart	Barítono	Igreja de São Pedro Vila Real, Portugal	Leonardo Barros, Maestro Orquestra sinfónica das escolas de música.
16-12-1995	CONCERTO sinfónico-coral de natal	Oratória Panis angelicus Großer Herr (Oratoria de natal) The trumpet shall sound (Oratoria "Messias")	Cesar Frank J. S. Bach Händel	Barítono	Sé Catedral de Braga Braga, Portugal	António Sousa Baptista, Maestro Orquestra de câmara de Braga
24-02-1996	AUDIÇÃO. Curso de aperfeiçoamento musical em Vila do Conde. Prof. José Oliveira Lopes Academia de música de S. Pio X	Lied. Ich liebe Dich Oratória. Why do the nations (O. "Messias")	E. Grieg. G. F. Händel	Barítono	Auditório Municipal Vila do Conde, Portugal	Thomas Gaal, Piano
30-03-1996	CONCERTO . Conmemoração do aniversario do Conservatorio de música Calouste Gulbenkian	7 Canções populares espanholas	M. Falla	Barítono	Conservatorio de música Calouste Gulbenkian. Braga, Portugal	João Tiago Magalhães, Piano
16-05-1996	RECITAL. Canto e piano	Canção. Espanhola, Francesa, Portuguesa e Lied Alemão	M. Falla, Ravel, Freitas Branco, Fauré, Duparc e R. Strauss	Barítono	Conservatorio de música Calouste Gulbenkian. Braga, Portugal	João Tiago Magalhães, Piano
18-05-1996	CRÓNICAS BAILADAS DAMÚSICA. Conmemoração do 40º aniversário da academia de música de Santa maria da Faria	Arias de opera. Je Bois à la Joie Alla Vita	M. Ravel Verdi	Barítono	Fórum da Maia	Otilia Sá, Piano
27-05-1996	CONCERTO. Série "Jovens interpretes" E.S.M.A.E.	Canção. Espanhola, Francesa, Portuguesa e Lied Alemão	M. Falla, Ravel, Freitas Branco, Fauré, Duparc e R. Strauss	Barítono	Sala "Maria Teresa Macedo" E.S.M.A.E. Porto, Portugal	João Tiago Magalhães, Piano

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
29-06-1996	CONCERTO Final. Concurso nacional de Canto Luisa Todi	Chanson à Boire (Ciclo Don Quichotte a Dulcinèe) Zueignung Madamina, il catalogo è questo (Ópera Don Giovanni)	Ravel Strauss Mozart	Barítono (3º Premio)	Salão Nobre da Câmara municipal de Setúbal Setúbal, Portugal	Nicholas McNair e João Querez, Piano
06-06-1996	CONCERTO	Michele (Música ligeira de “The Beatles”	J. Lenon e P. McCartney	Barítono	Aditório da academia de música de paços Brandão Paços Brandão, Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
07-07-1996	CONCERTO	Michele (Música ligeira de “The Beatles”	J. Lenon e P. McCartney	Barítono	Cine-teatro de Sta maria da feira Santa maria de Faria, Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
05-07-1996	CRÓNICAS BAILADAS DAMÚSICA. Conmemoração do 40º aniversário da academia de música de Santa maria da Faria	Arias de opera. Je Bois à la Joie Alla Vita	M. Ravel Verdi	Barítono	Europarque, Grande Auditório. N. porto, Portugal.	Otilia Sá, Piano
21-07-1996	ORATORIA “O Barroco portugues e o Barroco brasileiro” IX Semana da música Barroca VI Concurso internacional de música Barroca	Misa em Fa para coro, orgão e solistas	J.J. Emerico lobo de Mesquita	Baixo	Igreja da Lapa Porto, Portugal	Felipe Nabuco-Silvestre, maestro Paulo Alvim, orgão
27,28-07-96	CONCERTO IX Semana da música Barroca VI Concurso internacional de música Barroca	“Festim na tarde da quinta-feira gorda antes da ceia” Terceiro Livro Madrigalesco para cinco vozes e ópera com estrofes variadas	Adriano Banchieri Bolonhês	Baixo (Coralista do Coro de câmara do CEMB)	Caves da “Taylor” Vila Nova de Gaia, Portugal	Felipe Nabuco-Silvestre, maestro Conjunto de música antiga
14-08-1996	CONCERTO de música de câmara	Zueignung	Richard Strauss	Barítono solo	Palácio Valenças Sintra, Portugal	Leonardo Barros, Maestro Orquestra sinfónica das escolas de música.
20-12-1996	CONCERTO de natal	Ave Maria Beata Vicera Mariae Virginis	A. Dvorák D. pedro da Esperança	Barítono (3º Premio)	Igreja Matriz de Santa Maria da Feira. Santa maria da Feira. Portugal	Antonio Mario Costa, Maestro e organista. Emanuel pacheco, Orgão Coro da universidade católica do porto
21-12-1996	CONCERTO de natal	Wachet Auf, ruftuns die stimme Pie Jesu Vergin Tutt'Amor Pietá Signore Panis Angelicus	J.S. Bach Beethoven Francesco Durante A. stradella Cesar Franck	Barítono solo	Igreja Parroquial de Padrlhó Estareja, Portugal	Nuno alexandrino Silva, Organista

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROLL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
29-06-1996	CONCERTO Final. Concurso nacional de Canto Luisa Todi	Chanson à Boire (Ciclo Don Quichotte a Dulcinée) Zueignung Madamina, il catalogo è questo (Ópera Don Giovanni)	Ravel Strauss Mozart	Barítono (3º Premio)	Salão Nobre da Câmara municipal de Setúbal Setúbal, Portugal	Nicholas McNair e João Querez, Piano
06-06-1996	CONCERTO	Michele (Música ligeira de “The Beatles”	J. Lenon e P. McCartney	Barítono	Aditório da academia de música de paços Brandão Paços Brandão, Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
07-07-1996	CONCERTO	Michele (Música ligeira de “The Beatles”	J. Lenon e P. McCartney	Barítono	Cine-teatro de Sta maria da feira Santa maria de Faria, Portugal	Leonardo de Barros, Maestro Orquestra de jóvens de Santa maria da feira.
05-07-1996	CRÓNICAS BAILADAS DAMÚSICA. Conmemoração do 40º aniversário da academia de música de Santa maria da Faria	Arias de opera. Je Bois à la Joie Alla Vita	M. Ravel Verdi	Barítono	Europarque, Grande Auditório. N. porto, Portugal.	Otilia Sá, Piano
21-07-1996	ORATORIA “O Barroco portugues e o Barroco brasileiro” IX Semana da música Barroca VI Concurso internacional de música Barroca	Misa em Fa para coro, orgão e solistas	J.J. Emerico lobo de Mesquita	Baixo	Igreja da Lapa Porto, Portugal	Felipe Nabuco-Silvestre, maestro Paulo Alvim, orgão
27,28-07-96	CONCERTO IX Semana da música Barroca VI Concurso internacional de música Barroca	“Festim na tarde da quinta-feira gorda antes da ceia” Terceiro Livro Madrigalesco para cinco vozes e ópera com estrofes variadas	Adriano Banchieri Bolonhês	Baixo (Coralista do Coro de câmara do CEMB)	Caves da “Taylor” Vila Nova de Gaia, Portugal	Felipe Nabuco-Silvestre, maestro Conjunto de música antiga
14-08-1996	CONCERTO de música de câmara	Zueignung	Richard Strauss	Barítono solo	Palácio Valenças Sintra, Portugal	Leonardo Barros, Maestro Orquestra sinfónica das escolas de música.
20-12-1996	CONCERTO de natal	Ave Maria Beata Vicera Mariae Virginis	A. Dvorák D. pedro da Esperança	Barítono (3º Premio)	Igreja Matriz de Santa Maria da Feira. Santa maria da Feira. Portugal	Antonio Mario Costa, Maestro e organista. Emanuel pacheco, Orgão Coro da universidade católica do porto
21-12-1996	CONCERTO de natal	Wachet Auf, ruftuns die stimme Pie Jesu Vergin Tutt'Amor Pietá Signore Panis Angelicus	J.S. Bach Beethoven Francesco Durante A. stradella Cesar Franck	Barítono solo	Igreja Parroquial de Padrlhó Estarreja, Portugal	Nuno alexandrino Silva, Organista

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
18-04-1996	OPERA	La traviata	Verdi	Baron Dauphol (Barítono)	Europarque, Grande Auditório Santa Maria da Feira, Portugal	Manuel Ivo Cruz, Maestro Orquestra clássica do Porto Coro do Circulo portuense de Ópera
18-04-1997	CONCERTO dos laureados do 4º Concurso Luisa Todi *Concerto Gravado pela Radiodifusão Portuguesa.	Zueignung Madamina,il catalogo è questo (Ópera Don Giovanni)	Strauss Mozart	Barítono (3º Premio)	Fundação Eng. António de Almeida. Porto, Portugal	Manuel Ivo Cruz, Maestro Orquestra clássica do porto
01-05-1997	CONCERTO homenagem a Maria Teresa Xavier	Zuaignung	R. Strauss	Barítono	Conservatório de música de Aveiro. Aveiro. Portugal	Fernanda Salema, Piano
01-06-1997	RECITAL de canto e piano	Canção Espanhola, Francesa, Russa e Alemã	Falla, Ravel, Rachmaninoff, Brahms, Strauss	Barítono solo	EuroparqueFoyer do grande auditório Santa maria da Feira, Portugal	Maria Teresa Xavier, piano
18-06-1997	RECITAL. Jovens solistas celebram Franz Schubert	Lebenlust Begräbnislied Der Tanz Der Hochzeitsbraten Gebet	Franz Schubert	Barítono (Quartetos e trio)	Teatro Nacional de São Carlos, Salão Nobre Lisboa, portugal	Jão Paulo Santos, Piano
27-07-1997	ORATORIA. Encontros com o Barroco 10 anos	Magnificat	C Ph Emanuel Bach	Baixo	Igreja de São João Baptista da Foz do Douro Porto, Portugal	Felipe nabucco Silvestre, Maestro Ensamble Barroco Europeo Coro de Câmera do centro de Estudos de música barroca.
26-08-1997	ORATORIA Concerto coral sinfónico	Missa de Requiem Op. 23	J. D. Bontempo	Barítono	Igreja do Bom Jesus de Matosinhos Matosinhos, portugal	Leonardo Barros, Maestro Orquestra sinfónica das escolas de música.
01-11-1997	RECITAL de canto e piano	7 Canções populares espanholas, árias das óperas: As bodas de figaro e Don Giovanni, ária do Messias de Händel	Mozart Händel	Barítono	Auditório da universidade de Évora Évora, portugal	Maria Teresa Xavier, piano
30-11-1997	ORATORIA	Misa Brevis em D, KV.65	Mozart	Barítono	Mosterio de Grijó Grijó, portugal	Cesário Costa, maestro Orquestra de câmara Musicare Coro da Tuna Juvenil de Sermonde
20-12-1997	ORATORIA	Misa Brevis em D, KV.65	Mozart	Barítono	Igreja Matriz de Portimão Portimão, portugal	Cesário Costa, maestro Orquestra de câmara Musicare Coro da Tuna Juvenil de Sermonde
06-05-1998	CONCERTO de música Portuguesa II Festival internacional de música contemporânea, Universidade de Aveiro	Ciclo “O ceu sobre as entranhas...”	António Chagas Rosa	Barítono solo	Estúdio audiovisual do departamento de comunicação e arte, Universidade de Aveiro Aveiro, portugal	Trio Belga “Champ D'action”, Acompanhamento

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
27-06-1998	RECITAL de canto e piano	Canção alemã, Portuguesa e árias de ópera	Brahms, Wagner, Verdi	Barítono	Auditório da Biblioteca Municipal de Barcelos Barcelos, Portugal	João lima Soares, Piano
10-07-1998	CONCERTO Por do sol musical Conservatório de música Calouste Gulbenkian	Canção e árias de ópera	C. Carneiro, H. Villa- Lobos, G. Biset	Barítono	Conservatorio de música Calouste Gulbenkian. Braga, Portugal	Ivete Rebelo, Piano
11-07-1998	RECITAL de canto e piano	Ciclos de canções Francesas e Alemãs	G. Fauré, H. Duparc, G. Mahler		Salão Nobre da Junta de Freguesia de Paços Brandão Aveiro, Portugal	Cesário Costa, Piano
08-08-1998	CONCERTO	Arias de ópera, 9 Sinfonía de Beethoven	Rossini, Beethoven	Barítono	Igreja dos Grilos Porto, Portugal	António Baptista, Maestro Orquestra clássica juvenil “Bacara Augusta. 98”
09-08-1998	CONCERTO	Arias de ópera, 9 Sinfonía de Beethoven	Rossini, Beethoven	Barítono	Teatro circo de Braga Braga, Portugal	António Baptista, Maestro Orquestra clássica juvenil “Bacara Augusta. 98”
20-08-1998	CONCERTO	Arias e duetos de ópera	Mozart, Rossini	Barítono	Kasteel de Clee Borgloon, Bélgica	João lima Soares, Piano
30-08-1998	ORATÓRIA	Arias de oratória	Haendel, Hayden, Rossini	Barítono	Igreja de Zammelen Zammelen, Limburgo, Belgica	João lima Soares, Piano
12-11-1998	ORATÓRIA.	“Magnificat”	Bach	Barítono	Teatro acedémico de Gil Vicente Coimbra, Portugal	Kurt Christian Stier, Maestro Orquestra de câmara de Munique    Coro do centro de estudos de Música Barroca
13-11-1998	ORATÓRIA.	“Magnificat”	Bach	Barítono	Auditório Municipal V.N. De Gaia	Kurt Christian Stier, Maestro Orquestra de câmara de Munique    Coro do centro de estudos de Música Barroca
24, 26, 28-11-98	ÓPERA	Carmen	G. Bizet	Morales	Coliseu Porto, Portugal	Manuel ivo Cruz, Maestro Orquestra nacional do Porto    Coro do circulo Portuense de ópera
03-12-1998	8º Festival Internacional de Marionetas do Porto	L'enfant et les sortilèges	M. Ravel	L'orge Le Chat	Teatro Nacional São João Porto, Portugal	Luis Filipe de Sá, Maestro    Fausto Neves e Vitor Pinho, Piano
31-03-1999	OATÓRIA. Concerto de Semana Santa	Cantatas de Bach e árias de oratória	Bach, Mozart, Haendel, Webber	Barítono	Igreja Matriz Santa Maria da Feira, Portugal	Orquestra de câmara    Coro do Cirac
10-04-1999	CONCERTO de Páscoa	Kindertoten Lieder Ciclo de cinco canções sobre poemas de Ruckert	Gustav Mahler	Barítono solo	Igreja Paroquial de Santa maria de Lamas Santa Maria da feira, Portugal	Osvaldo Ferreira, Maestro Orquestra de jovens de Santa maria da feira
21,22-05-99	CONCERTO	Árias, duetos e tercetos de ópera, Canção portuguesa.	Mozart, Francisco de Lacerda	Barítono		

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
27-05-1999	RECITAL. Canto e piano	Repertório variado	Schumman, Schubert, Bizet, Villa-lobos, Lacerda, Gordani, Durante, Rêve.	Barítono solo	Arrábida Shopping V.N. Gaia, Portugal	João lima Soares, Piano
20,22-07-99	OPERA	Satyricon, Ópera num acto	Bruno Maderna	Emolphus	Teatro Rivoli Porto, Portugal	Aldo Britzzi, Maestro
23-07-1999	ORATÓRIA Encontros com o Barroco	Te Deum	M. A. Carpentier	Baixo	Auditório Municipal V. N. de Gaia, Portugal	Felipe Nabuco-Silvestre, maestro Ensamble Barroco Europeu Coro de câmara do CEMB
14-09-1999	CONCERT DE CLÔTURE	Stage de musique vocale	Claudio Monteverdi	Baritono	Académie Musicale de Villecroze, Capelle Saint-Victor. Povençe-alpes-côte, França.	Stage dirigé par Denis Stevens, Nigel Rogers
05-10-1999	Recital	Cantata, B.W.V.64	J.S.Bach	Baritono	Igreja Matriz de Santa Maria da Feira. Portugal	Rui Ferreira, Direcção,Côro de Câmara de Romariz, Orquestra de Câmara ARSS
30-10-1999	ORATÓRIA	Petite Messe Solennelle	Giacchino Rossini	Baritono	Igreja de S. Roque	Jorge Alves, direcção.Coral Lisboa Cantat (Versão para piano, harmónio, solistas e coro)
31-10-1999	ORATÓRIA	Petite Messe Solennelle	Giacchino Rossini	Baritono	Igreja de Moscavide(Câmara Municipal de Loures)	Jorge Carvalho Alves, maestro.Coral Lisboa Cantat
08-11-1999	RECITAL DE CANTO E PIANO	Repertório variado	Mozart, F.Lacerda,	Baritono	Parque de Gândara	Maria Teresa Xavier, piano
25-11-1999	ORATÓRIA	Missa em Fá para coro, orquestra de cordas e solistas. (segundo os manuscritos encontrados em Ouro Preto-Brasil em 1846)	J.J. Emerico lobo de Mesquita	Baritono	Sé Catedral, Braga	Ensamble Barroco Europeu, Tournée 1999, Coro de Câmara do Centro de Estudos de Música Barroca. Felipe Nabuco Silvestre Direcção.
26-11-1999	ORATÓRIA	Missa em Fá para coro, orquestra de cordas e solistas. (segundo os manuscritos encontrados em Ouro Preto-Brasil em 1846)	J.J. Emerico lobo de Mesquita	Baritono	Igreja Matriz, Vila do Conde	Ensamble Barroco Europeu, Tournée 1999, Coro de Câmara do Centro de Estudos de Música Barroca. Felipe Nabuco Silvestre Direcção.
27-11-1999	ORATÓRIA	Missa em Fá para coro, orquestra de cordas e solistas. (segundo os manuscritos encontrados em Ouro Preto-Brasil em 1846)	J.J. Emerico lobo de Mesquita	Baritono	Mosteiro de Grijó, V.N. de Gaia	Ensamble Barroco Europeu, Tournée 1999, Coro de Câmara do Centro de Estudos de Música Barroca. Felipe Nabuco Silvestre Direcção.



FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
28-11-1999	ORATÓRIA	Missa em Fá para coro, orquestra de cordas e solistas. (segundo os manuscritos encontrados em Ouro Preto-Brasil em 1846)	J.J. Emerico lobo de Mesquita	Baritono	Igreja de São João Baptista Foz do Douro, Porto	Ensamble Barroco Europeu, Tournée 1999, Coro de Câmara do Centro de Estudos de Música Barroca. Felipe Nabuco Silvestre Direcção.
12-03-2000	CONCERTO	Repertório variado	J.Rodrigues Esteves, Henry Purcell, Mendelssohn, Ch. Gounod, Rossini, J.S.Bach	Baixo	Concerto Jubilar na Sé Catedral de Braga.	Orquestra Jubilar, Direcção, Pde. Mendes de Carvalho
15-07-2000	CANTATA	Carmina Burana	Carl Orff	Baritono	Castelo de Monsaraz, Câmara municipal de Reguengos de Monsaraz	Coral Lisboa Cantat, Jorge Carvalho Alves Maestro.
15,16,20,22,23,27, 28,30-09-2000	OPERA	As Bodas de Fígaro	W. A.mozart	Baritono/Figaro	Teatro da Trindade	Fernando Fondes, Direcção Musical, Ópera Nova
06-10-2000	OPERA	As Bodas de Fígaro	W. A.mozart	Baritono/Figaro	Cine-Teatro S. João,Palmela,	Fernando Fondes, Direcção Musical, Ópera Nova
15-10-2000	RECITAL DOS LAUREADOS	Why do the nations (Messias)	Hendel	Baritono	II Concurso Internacional de canto Tomaz Alcaide	Pianistas Nicholas McNair,Shiou Der Wann
09-10-2000	RECITAL de canto e piano	"D'Escrito a Vermelho 7 Canções de Albano Martins"	António Pinho Vargas	Baritono	Fundação Engº António de Alemida	Jaime Mota, Piano
19-11-2000	CONCERTO coral sinfónico (Musica Sacra)	Unser Mund sei voll Lachens, BWV 110	J.S.Bach	Baixo	Igreja Matriz de Santiago de Bougado	Eugénio Amorim, Direcção. Coro da sé Catedral do Porto
22-11-2000	CONCERTO	Unser Mund sei voll Lachens, BWV 110	J.S.Bach	Baixo	Igreja da Lapa Porto, Portugal	Orquestra sine Nomine, Eugénio Amorim
16-12-2000	CONCERTO	Repertório variado	Mozart, Fauré, Gounod, Gluck, Lacerda.	Baritono-piano	Teatro Municipal Amélia Rey Colaço	Dora Rodrigues-soprano, Alexandra Moura-meio soprano,Paulo Ferreira, Barítono.
22-12-2000	CANTATA	Cantata nº3 da Oratória de Natal BWV 248	J.S.Bach	Barítono	Igreja de S.João da Foz.	Orquestra de Música Antiga da ESM AE, Coro de Câmara da ESM AE, Barbara Francke, Maestrina
05-01-2001	CONCERTO(Encerramento do Grande Jubileu)	Messias, HWV 56	G.F.Handel	Baixo	Igreja Matriz de Espinho	Ensamble de música Florea e coro da Sé Catedral do Porto Marek Strinkl, Maestro.
06-10-2001	OPERA com Marionetas	Cosí fan Tutte	W.A. Mozart	Baritono	Porto 2001 S.A	Bertrand Brouder Direcção, Canto Nono Coro

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
10-03-2001	CANTATA	Nº 147 Herz und Mund und Tat und Leben.Cantata Nº 206 Schleicht, spielende Wellen	J.S.Bach	Baritono	Igreja de S. Bento da Vitória, Porto	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera.Marc Tardue, Maestro
11-03-2001	CANTATA	Nº 147 Herz und Mund und Tat und Leben.Cantata Nº 206 Schleicht, spielende Wellen	J.S.Bach	Baritono	Igreja de S. Bento da Vitória, Porto	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera.Marc Tardue, Maestro
26-04-2001	CONCERTO Coral Sinfónico	Repertório variado	Verdi, Puccini, Bellini	Baritono	Teatro Viriato, Viseu	Orquestra da ESM AE, Coro da ESM AE, Antonio Saiote Maestro.
20-05-2001	Lançamento do CD Versos	Sete Canções de Albano Martins	António Pinho Vargas	Baritono	Foyer do Grande Auditorio, Santa Maria da Feira.	Jaime Mota, Piano
04-07-2001	CONCERTO	Cenas da Vida de Fausto	Robert Schumann	Baritono	Convento do Beato. Lisboa, Portugal	João Paulo Santos, Maestro, Orquestra metropolitana de Lisboa, Coro de Voces Caelestes
26-07-2001	OPERA em 3 actos	Í amore industrioso	João de Sousa Carvalho	D.Basilio	Rivoli teatro Municipal, Porto	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera,Antonio Saiote, Direcção
28-07-2001	OPERA em 3 actos	Í amore industrioso	João de Sousa Carvalho	D.Basilio	Rivoli teatro Municipal, Porto	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera,Antonio Saiote, Direcção
28-07-2001	OPERA em 3 actos	Í amore industrioso	João de Sousa Carvalho	D.Basilio	Rivoli teatro Municipal, Porto	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera,Antonio Saiote, Direcção
30-07-2001	OPERA em 3 actos	Í amore industrioso	João de Sousa Carvalho	D.Basilio	Rivoli teatro Municipal, Porto	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera,Antonio Saiote, Direcção
29-09-2001	ORATORIA	Te Deum	António de Almeida	Barítono	Igreja de Santiago Município de Alcácer do Sal, Portugal.	Grupo de Musica Antiga, João Paulo Janeiro, direcção
26-10-2001	OPERA em 3 actos	Í amore industrioso	João de Sousa Carvalho	D.Basilio	Pequeno Auditório do CCB	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera,Antonio Saiote, Direcção
27-10-2001	OPERA em 3 actos	Í amore industrioso	João de Sousa Carvalho	D.Basilio	Pequeno Auditório do CCB	Orquestra Nacional do Porto- Coro do Círculo Portuense de Ópera,Antonio Saiote, Direcção
6,7,8 e 9-11-2001	POEMA DRAMÁTICO	Manfred	Robert Schumann	Baritono	Teatro Nacional de São Carlos,Lisboa, Portugal	Orquestra Sinfónica Portuguesa, Coro do TeatroSão Carlos, João Paulo Santos Maestro

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROLL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
19-11-2001	CONCERTO	Repertório variado	Estêvão de Brito, D. João IV, João Rodrigues Esteves, J.S.Bach	Baixo	Igreja de s. Mamede do Coronado, Trofa	Coro da Sé Catedral do Porto, Orquestra Sine Nomine
22-11-2001	CONCERTO	Repertório variado	Mendelssohn, Hubert Parry, Bach, Vivaldi	Baixo	Igreja da Lapa Porto, Portugal	Coro da Sé Catedral do Porto, Orquestra Sine Nomine, Eugénio Amorim, Direcção
08-12-2001	ORATÓRIA	La Morte de abel (Adamo ed Eva)	Pedro António Avondado	Baritono (Adamo)	Igreja de S. Roque, Lisboa	Coro e Orquestra Capela Real, Stephen Bull, Direcção
20-12-2001	ORATÓRIA	O Messias	Haendel	Baritono	Sé Catedral de Castelo Branco	Coro e Orquestra do Conservatório Regional de castelo Branco, Rogério Peixinho, Director.
18-01-2002	RECITAL	Repertório variado	Shumann, Ravel, de Falla	Baritono	Café teatro do Campo Alegre, Porto	Helena Marinho, Piano
22,25,26 e 27-02-2002	OPERA	Four Saints in Three Acts	Virgil Thomson, Gertrude Stein	St. Ignatius.	Teatro Nacional de São Carlos	Orquestra Portuguesa do TNSC, Coro do Teatro Nacional de São Carlos, João Paulo Santos, maestro
23-03-2002	ORATORIO	Requiem, op.9	Maurice Duruflé	Baritono	Igreja Matriz de Ermesinde	Coro da Sé Catedral do Porto, Orquestra Nacional do Porto, Jacques Mercier, Director
26-03-2002	ORATORIO	Requiem, op.9	Maurice Duruflé	Baritono	Sé Catedral de Braga.	Coro da Sé Catedral do Porto, Orquestra Nacional do Porto, Jacques Mercier, Director
27-03-2002	ORATORIO	Requiem, op.9	Maurice Duruflé	Baritono	Igreja Matriz de Espinho	Coro da Sé Catedral do Porto, Orquestra Nacional do Porto, Jacques Mercier, Director
29-03-2002	ORATORIO	Requiem, op.9	Maurice Duruflé	Baritono	Igreja de Lapa, Porto	Coro da Sé Catedral do Porto, Orquestra Nacional do Porto, Jacques Mercier, Director
19-04-2002	RECITAL	Repertório variado	Shumann, Handel, Bononcini, Caldara, Durante, Giordani, Gluck, Scarlatti Haydn.	Baritono	Auditório biblioteca municipal, Santa Maria da Feira	Helena Marinho, Piano
27-04-2002	RECITAL	Repertório variado	Shumann, Handel, Bononcini, Caldara, Durante, Giordani, Gluck, Scarlatti Haydn.	Baritono	Salão Nobre, Teatro Nacional S. João	Helena Marinho, Piano
07-07-2002	ORATORIO	Requiem, op.9	Maurice Duruflé	Baritono	Igreja da Lapa Porto, Portugal	Coro da Sé Catedral do Porto, Vicent Dubois, organista, Eugénio Amorim, director.
13-07-2002	CANTATA	Carmina Burana	Carl Orff	Baritono	Ruínas do Carmo	Coro Lisboa Cantat, Jorge Alves Director.
13-09-2002	CONCERTO	Conto Lírico para a rádio	Frederico de Freitas	Baixo (Velho)	Teatro Nacional de São Carlos	Orquestra Sinfónica Portuguesa, Coro do Teatro São Carlos, João Paulo Santos Maestro
12,14 e 16-11-2002	OPERA	Tosca	Puccini	Sacristão	Coliseu Porto, Portugal	Coro do Círculo Portuense de Ópera, Orquestra Nacional do Porto, Direcção Musical Reynald Giovaninetti

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
6,7,9,10,11,12,14 e 15-12-2002	OPERA	La traviata	Giuseppe Verdi	Dr. Grenvil	Teatro Nacional de São Carlos	Orquestra Sinfónica Portuguesa, Coro do TeatroSão Carlos, João Paulo Santos Maestro
16 e 18-05-2003	OPERA	La traviata	Giuseppe Verdi	Dr. Grenvil	Casa das artes, Vila nova de Famalicão	Orquestra do Norte, Coro da Fundação Cupertino Miranda, José Ferreira Lobo, director
30 e 31-05-2003	OPERA	La traviata	Giuseppe Verdi	Dr. Grenvil	Teatro-Cine Covilhã	Orquestra do Norte, Coro da Fundação Cupertino Miranda, José Ferreira Lobo, director
09-07-2003	RECITAL Canto e piano	Repertório variado	Albano Martin- António Pino Vargas, Luciano Berio, Ginastera, José Bragato, Xavier Montesalvatge	Baritono	Auditório da Fundação Conservatório Regional de Gaia	Jaime Mota, Piano
31-10-2003	OPERETA	O Morcego	J.Strauss Jr.	Dr. Falke.	Coliseu Porto, Portugal	Coro do Círculo Portuense de Ópera, Orquestra Nacional do Porto, Direcção Musical Marc Tardue
01-11-2003	OPERETA	O Morcego	J.Strauss Jr.	Dr. Falke.	Coliseu Porto, Portugal	Coro do Círculo Portuense de Ópera, Orquestra Nacional do Porto, Direcção Musical Marc Tardue
22-12-2003	CONCERTO	Repertório variado	Aichinger, Bach, Corelli, Buxtehude, Boismortier.	Baritono	Igreja Senhora da Conceição	Direcção do Coro Adriano Brito, Direcção José Luis Carrapa
17-01-2004	CONCERTO de Ópera	Repertório variado	Mozart, Donizetti, Belinni, Bizet, Puccini, Verdi, Lehár, Orff, Roe, Maia, Strauss.	Baritono	Casa de Saúde S. João de Deus- Barcelos	Circulo Portuense de Ópera, Cristóvão Luiz Pianista
22,24,26,27,28,29, 30-01-2004	OPERA	Turandot	Giacomo Puccini	Ping. Caciller del rey.	Teatro Nacional de São Carlos	Orquestra Sinfónica Portuguesa, Coro do TeatroSão Carlos, João Paulo Santos Maestro
01-02-2004	OPERA	Turandot	Giacomo Puccini	Ping. Caciller del rey.	Teatro Nacional de São Carlos	Orquestra Sinfónica Portuguesa, Coro do TeatroSão Carlos, João Paulo Santos Maestro
12 e 13-03-2004	CONCERTO	Samaritana e Lago no Meio do Mar	José Marinho, Eurico Carrapatoso (adaptações)	Baritono	Convento de S. Francisco	Orquestra de Câmara de Coimbra, Coros,

## Anexo II. Historial artístico de Paulo Ferreira (Tenor)

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
09-12-2007	CONCERTO	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Sé Velha de Coimbra	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium de Coimbra, Coro Regina Coeli de Lisboa, António Vassalo Lourenço, Maestro
15-12-2007	CONCERTO	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Igreja Nª SRª de Fátima, Entroncamento	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium de Coimbra, Coro Regina Coeli de Lisboa, António Vassalo Lourenço, Maestro
16-12-2007	CONCERTO de Natal	Repertório variado	Beethoven, Carrapatoso, Mendelssohn, Gruber	Tenor	Sé de Évora	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium de Coimbra, Coro Regina Coeli de Lisboa, António Vassalo Lourenço, Maestro
17-12-2007	CONCERTO	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Teatro Aveirense	Coro e Orquestra do Departamento de Comunicação e arte da Universidade de Aveiro, António Vassalo Lourenço, Maestro
20-12-2007	CONCERTO de Natal	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Igreja Matriz de S. Salvador, Ilhavo	Coro e Orquestra do Departamento de Comunicação e arte da Universidade de Aveiro, António Vassalo Lourenço, Maestro
21-12-2007	CONCERTO de Natal	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Centro Cultural de Lagos	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium e Coro Regional Coeli de Lisboa, António Vassalo Lourenço, Maestro
16-05-2008	CONCERTO Final do Coro do Deca da Universidade de Aveiro	Hino Hor Bitten, Salmo 42, Die Erste Walpurgisnacht, op.60	Felix Mendelssohn	Tenor	Auditório do DECA da U.A	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coro do DECA, antónio Vassalo Lourenço, Direcção
24-05-2008	CONCERTO	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Auditório Casino da Madeira	Orquestra Clássica da Madeira, Coro Juvenil do GCEA, Coro de Câmara da Madeira, Rui Massena, Director
05-10-2008	CONCERTO	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Santarém I Largo do Seminário	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium, António Vassalo Lourenço, Maestro
10-10-2008	CONCERTO	Repertório variado	Puccini	Tenor	Auditório da Universidade Portucalense	Coro do CPO, Jan Wierzbza, Maestro
11-10-2008	CONCERTO	Repertório variado	Puccini	Tenor	Auditório de Aldoar, Portugal	Coro do CPO, Jan Wierzbza, Maestro
09-11-2008	OPERA	Carmen	George Bizet	Don José	Teatro Ribeiro Conceição, Lamego	Orqustra Filarmonia das Beiras, Coro Juvenil e Infantil de Santa Joana, Coro adulto de Santa Joana, António Vassalo Lourenço, Direcção Musical.
15-11-2008	OPERA	Carmen	George Bizet	Don José	Teatro Aveirense	Orqustra Filarmonia das Beiras, Coro Juvenil e Infantil de Santa Joana, Coro adulto de Santa Joana, António Vassalo Lourenço, Direcção Musical.
16-11-2008	OPERA	Carmen	George Bizet	Don José	Teatro Aveirense (Festivais de Outono)	Orqustra Filarmonia das Beiras, Coro Juvenil e Infantil de Santa Joana, Coro adulto de Santa Joana, António Vassalo Lourenço, Direcção Musical.

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
29-11-2008	OPERA	Carmen	George Bizet	Don José	Teatro José Lúcio da Silva, Leiria	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coro Juvenil e Infantil de Santa Joana, Coro adulto de Santa Joana, António Vassalo Lourenço, Direcção Musical.
01-12-2008	CONCERTO	Nona Sinfonia	Ludwing van Beethoven	Tenor	Catedral Histórica de Coimbra	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium de Coimbra, Coro Regina Coeli de Lisboa, António Vassalo Lourenço, Maestro
27-12-2008	CONCERTO, de ano dourado	Sinfonia nº9	Beethoven	Tenor	Teatro Ribeiro Conceição, Lamego	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coral Aeminium de Coimbra, Coro Regina Coeli de Lisboa, António Vassalo Lourenço, Maestro
06-01-2009	CONCERTO, árias e coros de ópera.	Repertório variado	Strauss, Puccini, Mozart, Verdi, Gounod, Donizetti	Tenor	Auditório Casino da Madeira	Coral de S.José, Orquestra Clássica da Madeira, Rui Messena, Maestro
27-03-2009	ORATORIA	Messiah	Haendel	Tenor	Igreja da Nossa Senhora da Conceição, Covilhã	Orquestra de Cordas da EPABI, Rogério Peixinho, Maestro
26-04-2009	ORATORIA	Stabat Mater	J. Haydn	Tenor	Igreja Paroquial, Ribeirão	Orquestra Artave, Coro CCM, Luís Machado, Maestro
26-05-2009	RECITAL de canto e piano	Repertório variado	H.Duparc, Ernesto Mello e Castro, Federico Mompou, Bellini, Montsalvatge	Tenor	Teatro-Cine Covilhã	Nuno Santos Dias, Piano
03-12-2009	ORATORIA	Concerto Requiem	Francois-Joseph Gossec	Tenor	Academia de Música de Castelo de Paiva	Orquestra e Banda sinfónica de jovens santa maria da feira, Paulo Martins, Direcção Musical
04-12-2009	ORATORIA	Concerto Requiem	Francois-Joseph Gossec	Tenor	Mosteiro de Grijó, V.N. de Gaia	Orquestra e Banda sinfónica de jovens santa maria da feira, Paulo Martins, Direcção Musical
05-12-2009	ORATORIA	Concerto Requiem	Francois-Joseph Gossec	Tenor	Igreja Matriz, Santa Maria da Feira	Orquestra e Banda sinfónica de jovens santa maria da feira, Paulo Martins, Direcção Musical
22-12-2009	CONCERTO, Gala de Ópera	Repertório variado	Giacomo Puccini	Tenor	Grande auditório do Forum da Maia	Coro do Círculo Portuense de Ópera, Jan Wierzbka, Piano, Rui Rodrigues, Maestro
30-05-2009	CONCERTO Sinfónico	Repertório variado	Mozart, Beethoven, Bizet	Tenor	Teatro-Cine Covilhã	Orquestra PróClássica,
01-07-2009	ÓPERA	Carmen	Bizet	Tenor	Parque da Santa Catarina, Madeira	Coro Juvenil do Conservatório Escola das Artes da Madeira, Orquestra Clássica da Madeira, Rui Massena, Maestro.
24-10-2009	ORATÓRIA	A Criação	J. Haydn	Tenor	Teatro Micaelense. S. Miguel. Portugal	Grupo Coral S. José, Orquestra Clássica Francisco de Lacerda

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
25-10-2009	ORATÓRIA	A Criação	J. Haydn	Tenor	Igreja N. Sra. Da Guia. Angra do Heroísmo, Portugal	Grupo Coral S. José, Orquestra Clássica Francisco de Lacerda
05-12-2009	CONCERTO	Repertório variado	Nuno Miguel Henriques, Pedro Faria Gomes, J. Haydn	Tenor	Auditório Casino da Madeira	Orquestra Clássica da Madeira, Coro de Câmara da Madeira, Giulio Svegliado, Maestro,
07-04-2010	CONCERTO	Repertório variado	Mozart, Puccini, Bach, Handel, Verdi, Orff.	Tenor	EICU, Coimbra	Coro Mixto da Universidade de Coimbra, Orquestra Clássica do Centro, Virglio Caseiro, Maestro
11-03-2010	ORATÓRIA	Missa Solene	J. Haydn	Tenor	Igreja Matriz, Loulé	Orquestra de Algarve, Osvaldo Ferreira, Maestro
21-05-2010	CONCERTO	Missa em Dó menor, KV 427	Mozart	Tenor	Igreja da Misericórdia de Aveiro	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coro do DECA, António Vassalo Lourenço, Direcção
28-05-2010	CONCERTO	Repertório variado	Bellini, Puccini, Duparc.	Tenor	Sala experimental, Teatro Municipal de Almada	Nuno Vieira de Almeida, Piano
09-06-2010	CONCERTO	Stabat Mater	Rossini	Tenor	Igreja Matriz, Vila nova de Famalicão	Luis Machado, Direcção, Orquestra Sinfónica Artave, Coro CCM
31-07-2010	CONCERTO	Nona Sinfonia	Beethoven	Tenor	VI Festival de Ópera de Óbidos	Orquestra Filarmonia das Beiras, Coro Sinfónico Lisboa Cantat, Coro Regional Coeli de Lisboa, António Lourenço, Maestro.
27-11-2010	CONCERTO	Repertório variado	António Victorino d'Almeida		Auditório da Nova(Campus da Campolide) Lisboa	Orquestra Metropolitana de Lisboa, Alberto Roque, direcção
25-02-2011	CONCERTO	"E Lucevan le stelle"	Puccini	Tenor	Club Literário do Porto	Masterclasse de Ena Ferrari
09-04-2011	CONCERTO Pascoa	Repertório variado	Bach, Mascagni, Pierné, Pergolesi	Tenor	Academia de Música de Santa Maria da Feira, Portugal.	Mafalda Campos Leite, soprano, António Fernando Silva Direcção
17-04-2011	CONCERTO Pascoa	Abertura "Hebridas" op.26	Mendelssohn	Tenor	Casa das artes, Vila nova de Famalicão, Portugal.	Orquestra Sinfónica ARTAVE, coro CCM, Luís Machado, maestro
11-06-2011	CONCERTO Sinfónico	Nona Sinfonia	Beethoven	Tenor	18º Festival internacional de música de Gaia, Portugal	Coro da Fundação Conservatório Regional de Gaia, Filarmonia de Gaia, Peter Tiboris, direcção
02-07-2011	OPERA. Esteno internacional de Paulo Ferreira al lado de Anna	Il Trovatore. Dueto y coro	G. verdi	Tenor	Pilharmonie Köln Colonia, Alemanha	Claudio vandelli, Maestro Gürzenich Orchester
23,24,27,28-09-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Theater Hof – Großen Haus Bayern, Alemanha	Arn Goerke, Maestro Hofer Symph. Orquesta
01/02-10-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Bayreuth – Stadthalle Bayreuth, Alemanha	Arn Goerke, Maestro Hofer Symph. Orquesta
08/09-10-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Theater Hof – Großen Haus Bayern, Alemanha	Arn Goerke, Maestro Hofer Symph. Orquesta
13-10-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Selb – Rosental theater Webr, Alemanha	Arn Goerke, Maestro Hofer Symph. Orquesta

FECHA	ESPECIFICACIONES	OBRA(s)	COMPOSITOR	ROL	TEATRO-LOCAL/CIUDAD	MAESTRO/ORQUESTRA/PIANISTA
15/16/21-10-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Theater Hof – Großen Haus Bayern, Alemania	Lorenz C. Aichner Hofer Symph. Orquesta
30-10-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Theater Hof – Großen Haus Bayern, Alemania	Arn Goerke, Maestro Hofer Symph. Orquesta
08-12-2011	CONCIERTO Clásicos de Natal	Canciones de Natal	a. Adam, J, Wade	Tenor	Igreja de São José Açores, Portugal	Luis Filipe carreiro, Maestro Orquestra de Câmara de Ponta Delgada
14-12-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Kurtheater Bad Kissingen, Alemania	Arn Goerke, Maestro Hofer Symph. Orquesta
19-11-2011	ORATORIO	Nós vos louvamos, ó Deus (Te Deum)	Eugénio Amorim	Tenor	Igreja Matriz Santa Maria da Feira, Portugal	Direcção:Luis Filipe carreiro
19-12-2011	CONCIERTO	Cancion Portuguesa, española y Suramericana	F. de Lacerda, C. Jobim, Vieira da Silva, J. Ovalle, Falla, Ginastera, Montsalvatge, A. Lara	Tenor solo	Teatro Hof Hof, Alemania	John Groos, Piano
25-12-2011	OPERA	Tosca	G. Puccini	Cavaradossi	Theater Hof – Großen Haus Bayern, Alemania	Lorenz C. Aichner, Maestro Hofer Symph. Orquesta
09,10,13,14-03- 2012	OPERA	Boris Godunov	M. Moussorgsky	Grigorij	Bayreuth – Stadthalle Baviera, Alemania	Arn Goerke , maestro Hofer Symph. Orquesta
07,08-04-2012	OPERA	Boris Godunov	M. Moussorgsky	Grigorij	Theater Hof – Großen Haus Hof, Alemania	Lorenz C. Aichner, maestro Hofer Symph. Orquesta
13/14/29-04-2012	OPERA	Boris Godunov	M. Moussorgsky	Grigorij	Bayreuth – Stadthalle Baviera, Alemania	Arn Goerke , maestro Hofer Symph. Orquesta
19-11-2011	ORATORIO	Nós vos louvamos, ó Deus (Te Deum)	Eugénio Amorim	Tenor	Igreja Matriz Santa Maria da Feira, Portugal	Direcção:Luis Filipe carreiro
19-12-2011	CONCIERTO	Cancion Portuguesa, española y Suramericana	F. de Lacerda, C. Jobim, Vieira da Silva, J. Ovalle, Falla, Ginastera, Montsalvatge, A. Lara	Tenor solo	Teatro Hof Hof, Alemania	John Groos, Piano
09,10,13,14-03- 2012	OPERA	Boris Godunov	M. Moussorgsky	Grigorij	Bayreuth – Stadthalle Baviera, Alemania	Arn Goerke , maestro Hofer Symph. Orquesta
07,08-04-2012	OPERA	Boris Godunov	M. Moussorgsky	Grigorij	Theater Hof – Großen Haus Hof, Alemania	Lorenz C. Aichner, maestro Hofer Symph. Orquesta



**Anexo III. Relación de compromisos futuros confirmados. Paulo Ferreira Tenor**

<b>COMPROMISOS FUTUROS CONFIRMADOS. Paulo ferreira. Tenor</b>						
<b>FECHA</b>	<b>ESPECIFICACIONE</b>	<b>OBRA(s)</b>	<b>COMPOSITOR</b>	<b>ROL</b>	<b>TEATRO-LOCAL/CIUDAD</b>	<b>MAESTRO/ORQUESTRA/PIANIST</b>
02/09/15/21-11-2012	Opera	La Wally	A. Catalani	G. Hagenbach	Tiroler Landestheater – Großen Haus – Austria	Tiroler Symph. Orch. – M° Alexander Rumpf
25/11-2012	Oratorio	Requiem	W. A. Mozart	Tenor solo	Bayreuth – Stadthalle – Germany	Hofer Symph. – M° Arn Goerke. Philharmonischer Chor Bayreuth
01/12-2012	Italian Opera Gala	Arias de ópera	Vários	Tenor	Jena – Germany	Jenaer Philharmonie – M° Marc Tardue
19/26-01-2013	Opera	Nabucco	G. Verdi	Ismaele	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
27/01-2013	Opera	La Wally	A. Catalani	G. Hagenbach	Tiroler Landestheater – Innsbruck - Austria	Tiroler Symph. Orch. – M° Alexander Rumpf
30/02-2012	Opera	La Wally	A. Catalani	G. Hagenbach	Tiroler Landestheater – Großen Haus – Austria	Tiroler Symph. Orch. – M° Alexander Rumpf
08/19/22/02-2013	Opera	Nabucco	G. Verdi	Ismaele	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
07/09/13/17-03-2013	Opera	Nabucco	G. Verdi	Ismaele	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
24/28-03-2013	Oratorio	Requiem	G. Verdi	Tenor solo	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
30/03-2013	Opera	Nabucco	G. Verdi	Ismaele	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
12/4-2013	Opera	Nabucco	G. Verdi	Ismaele	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
20/26-04-2013	Opera	Medea	L. Cherubini	Giasone	Tiroler Landestheater – Großen Haus – Austria	Tiroler Symph. Orch. – M° Christoph Altstaedt
02/08-05-2013	Opera	Medea	L. Cherubini	Giasone	Tiroler Landestheater – Großen Haus – Austria	Tiroler Symph. Orch. – M° Christoph Altstaedt
09-05-2013	Opera	Nabucco	G. Verdi	Ismaele	Pfalztheater - Hauptbühne. Kaiserslautern – Germany	
12/05-2013	Opera	Medea	L. Cherubini	Giasone	Tiroler Landestheater – Großen Haus – Austria	
01/16-06-2013	Opera	Medea	L. Cherubini	Giasone	Tiroler Landestheater – Großen Haus – Austria	
28-06-2013	Italian Opera Gala	Arias de ópera	Vários	Tenor	Freiheitshalle Hof – Germany	Hofer Symph. – M° Arn Goerke

**Anexo IV.** Artículo Frankenpost. “Funkeln ohne Grenzen”, artículo retirado del album personal...

**FEUILLETON**

Mittwoch, 21. Dezember 2011

**Kulturnotizen**

# Funkeln ohne Grenzen



Melancholie und Temperament: Paulo Ferreira (rechts) und John Groos entführten das Publikum im Theater-Studio nach Südamerika, Spanien und Portugal.

*Foto: Ernst Sommer*

Mit einem portugiesisch-spanischen Liederabend stimmt das Theater Hof beim Blauen Montag auf das Fest ein. Tenor Paulo Ferreira und Pianist John Groos begeistern mit Charme und Leidenschaft.

Von Christine Wild

Hof – Überall funkelt es wenige Tage vor Weihnachten: Aufwendig herausgeputzte Christbäume erstrahlen aller Orten, Lichterschmuck erhellt die Fenster, bunt leuchtende Elche tummeln sich mit Nikolausen und Co. in Vorgärten. Auch das Theater Hof hat sich herausgeputzt – jedoch nicht Lichterketten und kitschiges Weihnachtsgelb – sondern dort im Rahmen des „Blauen Montags“ für festlichen Glanz, sondern der Tenor Paulo Ferreira mit Liedern aus Portugal, Spanien und Südamerika, am Flügel begleitet von John Groos.

„Mein Gesang kommt aus der Fantasie“ ist das kleine, aber sehr feine Programm überschrieben – und tatsächlich gelingt es Paulo Ferreira, das Publikum mitzunehmen auf eine fantastische Reise durch grüne Land-

schaften und die portugiesische Seefahrt. Von Liebe und Sehnsucht singt er, vor allem in den ersten vier Liedern von Francisco de Lacerda, nachdem er am Klavier kurz und eindringlich den Fado als typische Musikform Portugals vorgestellt hat. Endlos wirken die Bogen, in denen er seinen schlanken, perfekt geführten Tenor in elegantem Vibrato zum Funkeln bringt. Alle Melancholie, die den Portugiesen nachgesagt wird, legt er in seinen Gesang, gebettet auf einen weichen Teppich aus Gitarren-Arpeggien, die John Groos mit überwältigender Leidenschaft am Flügel nachahmt.

**Wie ein Torero**

Von der portugiesischen Heimat des Tenors aus führt die musikalische Reise zunächst nach Brasilien, wo es deutlich schwungvoller zugeht: Charmant finden sich Ferreira und Groos in drei brasilianischen Liedern wieder – unter anderem aus der Feder von Carlos Jobim, der als Begründer der Bossa Nova gilt –, die wie eine Mischung aus Bar- und Filmmusik mit Jazz-Elementen daherkommen. Während John Groos in den schmeichelnden Harmonien schweigt, setzt Paulo Ferreira seine weiche Stimme ganz locker, fast operettenhaft ein – und hat schon nach kurzer Zeit seine Zuhörer-

schaft komplett für sich gewonnen.

Auch nach der Pause werden die beiden Herren nicht müde – im Gegenteil: In spanischen und argentinischen Liedern von Manuel de Falla, Xavier Montsalvatge und Alberto Ginastera erwacht das Temperament der beiden Musiker erst richtig. Paulo Ferreira baut sich auf wie ein Torero, breitet in großen Gesten immer wieder die Hände aus und nutzt das Pathos der eindringlichen Kompositionen, um die Beweglichkeit seiner wunderschönen Stimme in Ketten kleingliedrigster Triller und rhythmisch rasanten Verfolgungsjagden zu beweisen und ihre Kraft in schmetternden Haltetönen zu präsentieren. Stimmliche Grenzen scheint es für ihn nicht zu geben: Müheles setzt er in jeder Lage an und verliert niemals die funkeln- de Eleganz, die seinen Gesang so besonders macht.

Bevor der Tenor sich in vier Zugaben teilweise selbst auf beeindruckende Weise am Flügel begleitet, setzen er und John Groos dem mitreißenden Programm mit dem berühmten „Granada“ von Augustin Lara die Krone auf: Kraftvoll besingt Paulo Ferreira die spanische Stadt, strahlend sprühen die Koloraturen aus seiner Kehle – funkeln- der hätte man nicht auf Weihnachten einstimmen können.

## Anexo V. Análisis de contenido. Críticas de publicaciones periódicas.

CATEGORIAS	UNIDADES DE ANÁLISIS	ANÁLISIS
TIPOLOGÍA VOCAL	<p><b>BORIS GODUNOV</b> (Teatro Hof. Marzo de 2012)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Im Abgrund einer russischen Seele</b> (Beer, 2012 in Franken) <i>En la escena anterior, el Tenor Portugués invitado, hizo (igualmente) resplandecer su voz de Tenor (...)</i></li> <li>• <b>BORIS GODUNOW – Hof Theater.</b> (Zenner, 2012 in Operapoint.com) <i>(...) el personaje de Grigorij Otrepjew de Paulo Ferreira es presentado de forma dinámica y llena de entusiasmo! El Tenor portugués se aproxima de una forma más lírica con su personaje y se presenta con un alemán claro y perfecto</i></li> <li>• <b>Boris Godunow. Eine Oper für den Großen Chor</b> (Piontek, 2012 in der opernfreund.net) <i>(...) Paulo Ferreira tenor brillante (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reafirmación a su vocalidad de Tenor.</li> <li>• Caracteriza su voz como de tenor lírico.</li> <li>• Reafirmación a su vocalidad de Tenor.</li> </ul>
	<p><b>TOSCA</b> (Schlosstheater Fulda. Marzo de 2012)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tosca</b> (Brandner, 2012 in Fuldaer Zeitung) <i>Después de las primeras notas del aria de Cavaradossi, usted piensa que no puede estar creyendo en sus oídos: Allí, usted tiene un maravilloso Tenor Pucciniano (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracteriza su voz como de Tenor ‘Pucciniano’</li> </ul>
	<p><b>TOSCA</b> (Teatro Hof. Septiembre/Octubre 2011)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tosca. Wunderbar, mit kleinen Abstrichen</b> (Hauer, 2010 in Der Opernfreund.com) <i>(...) Paulo Ferreira se estrena en Hof en el papel de Cavaradossi. Su voz de Tenor Spinto atraviesa el papel entero sin fallas (...)</i></li> <li>• <b>Tosca. Hof theater</b> (Zenner, 2011 in operapoint.com) <i>Paulo Ferreira (Cavaradossi) es el tenor ideal para Puccini (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracteriza su voz como de Tenor lírico.</li> <li>• Caracteriza su voz como de Tenor ‘Pucciniano’</li> </ul>

CATEGORIAS	UNIDADES DE ANÁLISIS	ANÁLISIS
CARACTERÍSTICAS VOCALES ESPECÍFICAS	<b>BORIS GODUNOV</b> <b>(Teatro Hof. Marzo de 2012)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Im Abgrund einer russischen Seele</b> (Beer, 2012 in Franken)  <i>En medio de una explosión vocal, el pretendiente a hijo del Czar, Grigorij (Paulo Ferreira) además de tener potencia (vocal) también se concentra en la belleza de su voz (...)</i></li> <li>• <b>Fewerwall</b> (Herkommer, 2012 in Opernnetz.com)  <i>(...) No fue por casualidad que Paulo Ferreira compartió el escenario con Anna Netrebko. El Tenor portugués, miembro del ensamble de cantantes del Teatro Hof, estuvo vocalmente brillante en el papel de Grigorij, una voz de belleza excepcional (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracteriza su voz como bella y potente.</li> <li>• Caracteriza su voz como bella y excepcional</li> </ul>
	<b>TOSCA</b> <b>(Schlosstheater Fulda. Marzo de 2012)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tosca</b> (Brandner, 2012 in Fuldaer Zeitung)  <i>(...) Canta con Poder, suavidad, flexibilidad y vigor (...) Un Cavaradossi de una enorme clase, que (...) dispone de una amplia y luminosa paleta sonora y tímbrica, que brilla con una abundancia de tonos y colores, a veces de acero, otras veces con un piano penetrante.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracteriza su voz como siendo: suave, flexible, vigorosa y rica en sonoridad y timbres. Con poder de proyección inclusive en el 'piano'.</li> </ul>
	<b>TOSCA</b> <b>(Teatro Hof. Septiembre/Octubre 2011)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tosca.</b> (Piontek, 2011 in Norbayerischer Kurier)  <i>Esta Tosca tuvo una excelente receptividad (...) El abrumador y fenomenal portugués Paulo Ferreira como Cavaradossi (...) es sin duda alguna, sublime!. En Común con Domingo ( Plácido) tiene la intensidad, la articulación algo fumeante y el timbre lírico y heroico(...)</i></li> <li>• <b>Tosca – Hof, Theater.</b> (Zenner, 2011 in operapoint.com)  <i>Paulo Ferreira (Cavaradossi) es el tenor ideal para Puccini: Brillante, claro y radiante (...) Inclusive en un piano su voz es igualmente penetrante (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracteriza su voz como siendo: intensa, y con timbre lírico y heroico.</li> <li>• Caracteriza su voz como siendo: Brillante, clara y radiante. Con poder de proyección inclusive en el 'piano'.</li> </ul>
	<b>CONCIERTO DE CANÇÃO ESPAÑOLA, PORTUGUESA Y SURAMERICANA. Teatro Hof.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Funkeln ohne Grenzen</b> (Wild, 2011 in Frankenpost )  <i>(...) Límites vocales parece no tener! (...) Él está tan cómodo en cualquier situación, que nunca pierde su elegancia centellante que hace de su canto algo tan especial (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alude a su vasta capacidad vocal.</li> </ul>

CATEGORIAS	UNIDADES DE ANÁLISIS	ANÁLISIS
CAPACIDADES INTERPRETATIVAS	<b>TOSCA</b> <b>(Schlosstheater Fulda. Marzo de 2012)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>Tosca</b> (Brandner, 2012 in Fuldaer Zeitung)  <i>El punto mas alto y brillante de la noche, fue con el ária ('E lucevan le stelle') que Ferreira canta como un noble lamento, pleno de nostalgia y fervor, ansioso de vida y memoria sensorial.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Resalta su capacidad interpretativa.</li> </ul>
	<b>TOSCA</b> <b>(Teatro Hof. Septiembre/Octubre 2011)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>Ein Augenblick, ein Leben</b> (Thumenser, 2011 in frankenpost)  <i>Almas altruistas, sin embargo, alternadamente imponentes y lánguidas: Tosca y Cavaradossi. (...) Paulo Ferreira, el espéndido Tenor portugués, se presenta en el estreno dominando su "Italianità" sollozante (...)</i></li> <li><b>Tosca. Wunderbar, mit kleinen Abstrichen</b> (Hauer, 2010 in Der Opernfreund.com)  <i>(...) Después del exigente 2º acto, Aún tiene reservas suficientes para hacer brillar las estrellas! (...)</i></li> <li><b>Tosca – Hof, Theater.</b> (Zenner, 2011 in operapoint.com)  <i>Paulo Ferreira (Cavaradossi) es el tenor ideal para Puccini: Brillante, claro y radiante, con grande respiración en la llamada Victória, con maravillosa moderación en el ária melancólica "E lucevan le stelle" (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracteriza su interpretación remitiéndose al estilo italiano.</li> <li>• Resalta su capacidad interpretativa.</li> <li>• Resalta su capacidad interpretativa.</li> </ul>
	<b>CONCIERTO DE CANÇÃO ESPÑOLA, PORTUGESA Y SURAMERICANA. Teatro Hof.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>Funkeln ohne Grenzen</b> (Wild, 2011 in Frankenpost )  <i>(...) Límites vocales parece no tener!. Él está tan cómodo en cualquier situación, que nunca pierde su elegancia centellante que hace de su canto algo tan especial (...)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alude su elegancia interpretativa.</li> </ul>

## CRÍTICAS ANALIZADAS EN ESTE ESTUDIO

- OPERA BORIS GODUNOV – Theater Hof / Stadlhalle Bayreuth – Alemania. Marzo de 2012

(...) *Paulo Ferreira hat nicht von ungefähr mit Anna Netrebko auf einer Bühne gestanden. Der portugiesische Tenor, Ensemblemitglied in Hof, brilliert stimmlich in der Rolle des Grigorij, eine Stimme von außergewöhnlicher Schönheit*<sup>82</sup>. (Frank Herkommer – Opernnetz – 03.2012

82 (...) *No fue por casualidad que Paulo Ferreira compartió el escenario con Anna Netrebko. El Tenor portugués, miembro del ensamble de cantantes del Teatro Hof, estuvo vocalmente brillante en el papel de Grigorij, una voz de belleza excepcional* (...) (Frank Herkommer – Opernnetz – 08.03.2012)  
[http://www.opernnetz.de/seiten/rezensionen/hof\\_bor\\_her\\_120308.htm](http://www.opernnetz.de/seiten/rezensionen/hof_bor_her_120308.htm)

(...) *Paulo Ferreiras Grigorij Otrepjew* erscheint dynamisch und voller Elan. Der portugiesische Tenor legt die Partie eher lyrisch an und präsentiert sich intonationssicher<sup>83</sup>. (Eingestellt von Zenner – Operapoint – 12.03.2012)

(...) *Mönche und die Schankwirtin* lassen es auch stimmlich krachen, während der angebliche Zarensohn Grigorij (Paulo Ferreira) neben der Kraft auch auf Stimm Schönheit setzt. Schon im Bild zuvor, ließ der portugiesische Gastsänger seinen Tenor leuchten, der wohl nur deshalb nicht längst an größeren Häusern brilliert, weil er zum Lispeln neigt. (...) <sup>84</sup> (InFranken – 03.2012)

- OPERA 'TOSCA' – Schlosstheater Fulda – Alemania - Marzo 2012

(...) *Nach den ersten Tönen vom Cavaradossi Bilder-Arie, glaubt man seinen Ohren nicht zu trauen: Da singt ein wunderbarer Puccini-Tenor mit Glanz, Schmelz, Geschmeidigkeit und Durchschlagskraft. Ein Cavaradossi der Extraklasse, (...) gebietet über leichte Tonansprache, obertonreichleuchtende, mitunter stählerne Höhe und schmeichelndes Piano. Glanz- und Höhepunkt des Abends ist Ferreiras Sternen-Arie als edel intoniertes Lamento aus Nostalgie und Glut, Sehnsucht nach Leben und sinnlicher Erinnerung*<sup>85</sup>. (Christoph A. Brandner, 22.03.2012 - Kultur - Fuldaer Zeitung)

- OPERA 'TOSCA' - Theater Hof / Bayreuth Stadthalle - Germany - Sept./Oct. 2011

(...) *Paulo Ferreira (Cavaradossi) ist der ideale Puccini-Tenor: hell, klar und strahlend, mit großen Atem bei den Viktoria-Rufen, mit wunderbarer Zurückhaltung bei der nachdenklichen Arie "E lucevan le stelle"... Auch im Piano trägt die Stimme (...)*<sup>86</sup> (eingestellt von Zenner in operapoint.com – 25/09/2011).

(...) *Große Seelen hingegen, doch ihrerseits ungeschützt und ausgeliefert: Tosca und Cavaradossi. Mit großen Stimme (...) Paulo Ferreira die Partien in der Premiere. Mit seiner schluchzenden Italianità überragt der portugiesische Pracht*<sup>87</sup> (Michael Thumenser in Frankenpost.de – 26/09/2011)

(...) *Diese "Tosca" ist exzellent besetzt; (...) der phänomenal aussingende Portugiese Paulo Ferreira als Cavaradossi (...) Stimmlich ist Ferreira über jeden Zweifel erhaben. Mit*

---

<sup>83</sup> (...) *el personaje de Grigorij Otrepjew de Paulo Ferreira es presentado de forma dinámica y llena de entusiasmo! El Tenor portugués se aproxima de una forma más lírica con su personaje y se presenta con un alemán claro y perfecto* (Eingestellt von Zenner – Operapoint – 12.03.2012)

<sup>84</sup> *En medio de una explosión vocal, el pretendiente a hijo del Czar, Grigorij (Paulo Ferreira) además de tener potencia (vocal) también se concentra en la belleza de su voz (...)* En la escena anterior, el Tenor Portugues convidado, hizo (igualmente) resplandecer su Voz de Tenor(...) (InFranken – 03.2012)

<sup>85</sup> *Después de las primeras notas del ária de Cavaradossi, usted piensa que no puede estar creyendo en sus oídos: Allí, usted tiene un maravilloso Tenor Pucciniano que canta con poder, suavidad, flexibilidad y vigor. Un Cavaradossi de una enorme clase, que (...) dispone de una amplia y luminosa paleta sonora y tímbrica, que brilla con una abundancia de tonos y colores, a veces de acero, otras veces con un piano penetrante.. El punto mas alto y brillante de la noche, fue con el ária ("E lucevan le stelle") que Ferreira canta como un noble lamento, pleno de nostalgia y fervor, ansioso de vida y memoria sensorial..* (Christoph A. Brandner, 22.03.2012 - Kultur - Fuldaer Zeitung)

<sup>86</sup> (...) *Paulo Ferreira (Cavaradossi) es el tenor ideal para Puccini: Brillante, claro y radiante, con grande respiración en la llamada Victória, con maravillosa moderación en el ária melancólica "E lucevan le stelle" (...) Incluso en un piano su voz es penetrante (...)* (de Eigestellt von Zenner in operapoint.com - 24.10.2011)

<sup>87</sup> (...) *Almas altruistas, sin embargo, alternadamente imponentes y lánguidas: Tosca y Cavaradossi. (...) Paulo Ferreira, el espléndido Tenor portugués, se presenta en el estreno dominando su "Italianità" sollozante (...)* (Michael Thumenser in frankenpost.de - 26.09.2011)

*Domingo (...) hat er den verhauchten, leicht rauchigen Stimmansatz und das heldenhaft lyrische Timbre gemein (...)*<sup>88</sup> ("Tosca" in der Bayreuther Stadthalle: Begierden im Terrorstaat – Bayreuth – Von Frank Piontek – 04. October . 2011)

*(...) Paulo Ferreira debütiert in Hof mit der Rolle des Cavaradossi. Sein Spinto trägt makellos über die ganze Partie, nach dem anstrengenden zweiter Akt hat er noch genügend Reserven, um im Dritten die Sterne zum „Leuchten zu bringen (...)*<sup>89</sup> (Besuchte Vorstellungen, Premiere 23.September und Vorstellung Bayreuth, 2.Oktob. Alexander Hauer für das Online-Magazin „Der Operfreund“)

- CONCIERTO. DICIEMBRE DE 2011

*(...) Límites vocales parece no tener!. Él está tan cómodo en cualquier situación, que nunca pierde su elegancia centellante que hace de su canto algo tan especial (...)* (Christine Wild in Frankenpost – 21.12.2011).

---

- CONCIERTO. Anna Netrebko y Paulo Ferreira . Julio De 2011

*(...) Das Highlight des Abends war Anna Netrebko als Leonora. Sie sang die Arie "D' amor sull' ali rosee – Miserere -" aus Il Trovatore von Verdi mit wunderbar schwingenden Melodien (...) Das Duett Leonora-Manrico (Paulo Ferreira) erfüllte sie mit vibrierendem Leben(...) Das Konzert erfuhr mit der Darbietung eine fulminante Steigerung, für die sich das Publikum mit tosendem Applaus bedankte. (...)*<sup>90</sup> (ioco – kultur im netz gmbh | ioco.de)

---

<sup>88</sup> (...) Esta "Tosca" tuvo una excelente receptividad (...) El abrumador y fenomenal portugués Paulo Ferreira como Cavaradossi (...) es sin duda alguna, sublime!. En Común con Domingo ( Plácido) tiene la intensidad, la articulación algo fumeante y el timbre lírico y heróico(...) (de Frank Piontek / Bayreuth – Nordbayerischer Kurier - 04.10.2011)

<sup>89</sup> Paulo Ferreira se estrena en Hof en el papel de Cavaradossi. Su voz de Tenor Spinto atraviesa el papel entero sin fallas! (...) Después del exigente 2º acto, aún tiene reservas suficientes para hacer brillar las estrellas! (...) (de Alexander Hauer "Der Opernfreund" - 23.09.2011)

<sup>90</sup> (...) el punto alto de la noche fue cuando Anna netrebko cantó el ária de Leonora "Ali D'Amor sull 'Rosee - Miserere "de El Trovador de Giuseppe Verdi con melodias maravillosamente balanceadas (...) El dueto de Leonora - Manrico (Paulo Ferreira), los llenó de vida vibrante (...) el concierto fue presentado con un desempeño brillante, a lo que el público respondió con efusivos aplausos (...) (loco - cultura na rede gmbh | ioco.de)



**Anexo VI. Análisis de contenido. Características de voz de Paulo Ferreira. Analisis perceptivo-auditivo realizado por un panel de profesores**

CATEGORÍAS	UNIDADES DE ANÁLISIS	ANÁLISIS
Características auditivamente perceptibles de su voz de barítono	<b>PROF. MANUELA DESÁ</b> Na canção de barítono o cantor desempenha capazmente todo o trecho, havendo, no entanto menos riqueza de harmónicos nas frequências muito graves e uma excelente energia acústica nos médios e médio-agudos.	- Mejor energía acústica en notas medias y agudas que en notas graves.
	<b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b> (...) parece ouvir-se uma colocação artificial na tentativa da busca de ressonancias mais frequentes na voz de barítono em detrimento da funcionalidade. (...) Uma sobrevaloración de ressonancias de espaço faringico.	- Colocación artificial a procura de resonancias más graves. - Sobrevaloración de resonancias faríngeas en su vocalidad de barítono.
	<b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b> Apesar da sua densidade e de ter um timbre escuro a voz tem muito brilho e mordente, com uma grande quantidade de harmónicos agudos que fazem ouvir algumas características de uma voz de tenor	- Timbre denso y oscuro. - Voz con brillo. - Buena energía acústica en notas medias y agudas.
	<b>PROF. FILOMENA AMARO</b> (...) O Paulo como barítono, usou formantes de frequências baixas, pelo aumento do tracto vocal e abaixamento da laringe. (...)apercebi-me da voz laringalizada nos graves de barítono . Existe um certo esforço.	- Colocación artificial procurando resonancias mas graves. - Sobrevaloración de resonancias faríngeas en su vocalidad de barítono.
Características auditivamente perceptibles de su voz de tenor	<b>PROF. MANUELA DESÁ.</b> (...) A voz transparece com absoluto conforto (...)  (...) Som rico mesmo nos agudos de topo pelo que me parece que haja um melhor aproveitamento do material na ária de Tenor.	- Voz libre en su vocalidad de tenor.  - Sonoridad rica en su vocalidad de tenor.
	<b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b> (...) o som tem uma colocação que lhe permite funcionalidade e cor em todo o registo de tenor(...) (...) não são visíveis nenhuma manipulações sejam de ar, sejam de posicionamento da laringe para obter um timbre de "tenor" não o sendo na verdade.  Voz plena de tenor lírico com capacidade de produzir sons de qualidade "spinta" nas notas agudas - bem controladas a partir da pressão de ar sub-glótica.	- Producción vocal satisfactoria en su vocalidad de tenor. - Timbre de tenor natural. - Producción vocal satisfactoria en su vocalidad de tenor. Voz de tenor lírico/spinto.
	<b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b> (...) Voz de tenor muito escura, com características dramáticas, há uma certa semelhança com as características habitualmente presentes numa voz de barítono.  (...)A facilidade dos agudos é, no entanto, caracteristicamente de uma voz de tenor (...)	- Timbre de tenor oscuro/dramático. Semejanzas con voz de barítono - Facilidad en la producción de agudos.



CATEGORÍAS	UNIDADES DE ANÁLISIS	ANÁLISIS
Características generales de voz	<b>PROF. MANUELA DE SÁ.</b> (...) metálica sem ser estridente, tem homogeneidade de registos, articulação boa, amplitude de dinâmica confortável embora pudesse explorar mais os "pianos e pianíssimos", não tem hipernasalidade e tem vibrato regular.	- Metálica, homogeneidad de registros, buena articulación, amplitud dinámica, sin hipernasalidad, vibrato regular.
	<b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b> (...) Voz com equilíbrio de ressonância na região grave da voz. Voz equilibrada timbricamente com boa distribuição de ressonâncias altas, médias e baixas e com uma transição fácil da ênfase destas ressonâncias de acordo com as necessidades da tessitura, do estilo ou da situação dramática. Voz com uma funcionalidade plena e livre (tenor). Apresentam no entanto indicações suficientes de ser uma voz com qualidades funcionais que permitem abordar escritas dramáticas.	- Homogeneidad de registros, equilibrio tímbrico, resonancia eficiente en toda la extensión. Voz de tenor libre.  - Voz dramática
	<b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b> (...) voz de tenor escura e encorpada, com um som de tenor lírico-spinto ou mesmo dramático. (...) extrema igualdade nos registos e uma excelente projecção (...)	- Timbre oscuro de tenor lírico-spinto o dramático. - Igualdad de registros. Excelente proyección.
	<b>PROF. FILOMENA AMARO</b> (...) faz um excelente aproveitamento dos harmónicos em qualquer dos casos(...) (...) O Paulo como tenor sente-se mais liberto e interpreta com mais calor as suas personagens. É curioso a subjetividade deste caso.	- Igualdad de registros con aprovechamiento de armónicos. - Caso subjetivo. El cantante denota identificación y afinidad con su voz de tenor.
	<b>A) (...) Uma sobrevaloração de ressonancias de espaço faringico. PROF. JOÃO LOURENÇO</b> (...)apercebi-me da voz laringalizada nos graves de barítono . Existe um certo esforço. <b>PROF. FILOMENA AMARO</b> (...) o Paulo como baritono usou formantes de frequências baixas pelo aumento do tracto vocal e abaixamento da laringe. <b>PROF. FILOMENA AMARO</b>	<b>A)</b> Sobrevaloración de resonancias faríngeas en la voz de barítono, derivadas de la manipulación del tracto vocal.
Congruencias entre percepciones relativas a la voz	<b>B) Na canção de barítono o cantor desempenha capazmente todo o trecho, havendo, no entanto menos riqueza de harmónicos nas frequências muito graves e uma excelente energia acústica nos médios e médio-agudos. PROF. MANUELA DE SÁ.</b> Apesar da sua densidade e de ter um timbre escuro a voz tem muito brilho e mordente, com uma grande quantidade de harmónicos agudos <b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b>	<b>B)</b> Desempeño capaz en el registro de barítono, sin embargo, con mayor riqueza de armónicos en el registro agudo.
	<b>C) (...) Som rico mesmo nos agudos de topo(...) PROF. MANUELA DE SÁ.</b> (...) o som tem uma colocação que lhe permite funcionalidade e cor em todo o registo de tenor (...) <b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b> (...)A facilidade dos agudos é, no entanto, caracteristicamente de uma voz de tenor (...) <b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b>	<b>C)</b> Sonido rico en notas agudas en su interpretación del aria de tenor.

CATEGORÍAS	UNIDADES DE ANÁLISIS	ANÁLISIS
Congruencias entre percepciones relativas a la voz (Continuación)	<b>D)</b> Não apresenta indicação clara que possa ser uma voz de Tenor. <b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b>  (...) Não encontrei no exemplo como barítono, indícios de que a voz do paulo não fosse de barítono. <b>PROF. FILOMENA AMARO</b>	<b>D)</b> No se presentan evidencias claras en su voz de barítono, que pudiesen indiciar que podría pertenecer a un tenor.
	<b>E)</b> Não vejo no segundo video nenhuma indicação que se trata de uma voz de barítono (...) <b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b>  (...) no exemplo da aria de tenor, não encontrei indícios de que a voz não fosse de tenor. <b>PROF. FILOMENA AMARO</b>	<b>E)</b> No se presentan evidencias claras en su voz de Tenor, que pudiesen indiciar que podría pertenecer a un barítono.
	<b>F)</b> (...) homogeneidade de registos, articulação boa, amplitude de dinâmica confortável(...) <b>PROF. MANUELA DESÁ.</b>  (...) extrema igualdade nos registos e uma excelente projecção(...) <b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b>  (...) faz um excelente aproveitamento dos harmónicos em qualquer dos casos(...) <b>PROF. FILOMENA AMARO</b>	<b>F)</b> Homogeneidad en los registros
	<b>G)</b> (...) apresentam, no entanto, indicações suficientes de ser uma voz com qualidades funcionais que permitem abordar escritas dramáticas (...) voz plena de tenor lírico com capacidade de reproduzir sons de qualidade “spinta” nas notas agudas (...) <b>PROF. JOÃO LOURENÇO</b>  (...) som de tenor lírico-spinto ou mesmo dramático (...) <b>PROF. ARMANDO POSSANTE</b>	<b>G)</b> Voz con características de tenor lírico-spinto o dramático.

**Anexo VII.** Cuadro de divergencias entre registros vocálicos aproximados para las tipologías de voz cantada según varios autores.

Divergencias entre registros vocálicos para las tipologías de voz cantada entre varios autores.											
Extensión aproximada de las voces según Jackson-Menaldi (Jackson-Menaldi 1992:78)						Extensión aproximada de las voces según Manuel R. Castro Lobo (Castro Lobo 2003:78)					
Soprano:	de Do3 a Re5	Soprano:	de Do5 a Do7	Soprano:	de Do3 al Do5	Soprano:	de Do5 a Do7	Soprano:	de Do3 al Do5	Soprano:	de Do3 al Do5
Mezzosoprano:	de Sol2 a La4	Mezzosoprano:	de La4 a La6	Mezzosoprano:	de La2 al La4	Mezzosoprano:	de La4 a La6	Mezzosoprano:	de La2 al La4	Mezzosoprano:	de La2 al La4
Contralto:	de Fa2 a Sol4	Contralto:	de Fa4 a Fa6	Contralto:	de Fa2 al Fa4	Contralto:	de Fa4 a Fa6	Contralto:	de Fa2 al Fa4	Contralto:	de Fa2 al Fa4
Tenor:	de Si1 a Do4	Tenor:	de Do4 a Do6	Tenor:	de Do2 al Do4	Tenor:	de Do4 a Do6	Tenor:	de Do2 al Do4	Tenor:	de Do2 al Do4
Barítono:	de Sol1 a La3	Barítono:	de Sol3 a Sol5	Barítono:	de La1 al La3	Barítono:	de Sol3 a Sol5	Barítono:	de La1 al La3	Barítono:	de La1 al La3
Bajo:	de Re1 a Fa3	Bajo:	de Mi3 a Mi5	Bajo:	de Fa1 al Fa3	Bajo:	de Mi3 a Mi5	Bajo:	de Fa1 al Fa3	Bajo:	de Fa1 al Fa3
Extensión aproximada de las voces según Carmen Tulón i Artells. (Artells 2000:94)						Extensión aproximada de las voces según Carmen Tulón i Artells. (Artells 2000:94)					

## Anexo VIII. Imágenes

Imagen 1



Paulo Ferreira  
(Fotografía gentilmente cedida por Paulo Ferreira)

Imágen 2



Concurso internacional de canto Luisa Todi. Julio de 2007  
Paulo Ferreira Tenor, Nicholas McNair (piano)  
1º Premio Categoría Masculina  
(Fotografía gentilmente cedida por Paulo Ferreira)

**Anexo IX.** A) Partitura (Fragmento) del 2º Movimiento de la obra de Eurico carrapatoso *Aver-a-ria* para soprano, coro y orquesta (Primera página)

**2 - Maresia**  
(texto de Mário de Sá-Carneiro)

♩ = 60 *soave ed espressivo*

Clarinete in Si 1

Clarinete in Si 2

Cor in F 1

Cor in F 2

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Soprano solo

Um chei - ro'a ma - re -

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo



**Anexo IX.** B) Partitura (Fragmento)del 2º Movimiento de la obra de Eurico carrapatoso *Aver-a-ria*  
para soprano, coro y orquesta (Última página)

36

Aver-o-Ra - Nr 2 - E. Casaplatone

55

CL. 1

CL. 2

Cor. 1

Cor. 2

S

A

T

B

S s

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

pp

p

Uu

Mar...

Me - lo - di - a... Sau - do - sa'a Mar...

tirare sord.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

pizz

PF

**Anexo X.** DVD. Grabaciones de las interpretaciones de Paulo Ferreira analizadas por el panel de profesores:

- Paulo Ferreira, Barítono. 2000. *Sete Canções de Albano Martins*, nº 7 *Escrito a vermelho*. António Pinho Vargas [No editado]
- Paulo Ferreira, Tenor. 2007. *La fleur que tu m'avais jetée* - Carmen G.Bizet [No editado]